TEXTOS UNIVERSITÁRIOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

EURÍPIDES

IFIGÉNIA EM ÁULIDE

Introdução e versão de

Carlos Alberto Pais de Almeida

Notas e revisão de

Maria de Fátima Silva

2.ª edição

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
JUNTA NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA

TEXTOS UNIVERSITÁRIOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

EURÍPIDES

IFIGÉNIA EM ÁULIDE

Introdução e versão de

Carlos Alberto Pais de Almeida

Notas e revisão de

Maria de Fátima Silva

2.ª edição

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
JUNTA NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA

COMO A AGAMÉMNON, TAMBÉM A GUERRA A MIM ME QUIS ARRANCAR ALGO DE MUITO MEU. POR ENTRE LONGOS SOFRIMENTOS INTERIORES SUPEREI PORÉM OS DEUSES E NEM A PÁTRIA NEM O QUE ME ERA CARO FORAM SACRIFICADOS TOTALMENTE.

É QUE OS DEUSES JÁ NÃO SÃO PODEROSOS E ESMORECERAM HÁ LONGOS SÉCULOS.

PREFÁCIO À 1.ª EDIÇÃO

Recordo-me ainda do momento em que o jovem autor deste livro, aluno distinto de Filologia Clássica da Faculdade de Letras de Coimbra, me procurou para combinar comigo o tema da sua dissertação de licenciatura. Gostaria de estudar uma tragédia de Eurípides. E, entre todas, sentia-se fascinado por aquela que ficara inacabada, mas suficiente para exprimir como um grande poeta do séc. V a. C. soube renovar, para os homens do seu tempo e para os de sempre, uma lenda cheia de traços primitivos: Ifigénia em Áulide.

O plano do trabalho comportava um estudo sobre a peça, a tradução e o comentário. Grande parte desse estudo preliminar foi apresentada e discutida no seminário de Grego, no ano lectivo de 1968-1969, e já então se revelava um ensaio cuidadoso e honesto, feito com entusiasmo e sensibilidade.

Entretanto, Carlos Alberto Pais de Almeida, terminada a parte escolar do seu curso, era chamado ao serviço militar. Em 1971, parte para Angola. Tinha já ampliado o estudo sobre o drama e completado a tradução. Faltava-lhe escrever o comentário do texto e consultar um ou outro livro ou revista que não existia ainda nas nossas bibliotecas[1].

---

[1] Sobretudo o livro de G. MELLERT-HOFFMANN, *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis des Euripides,* Heidelberg, Winter, 1969. Posteriormente, publicaram-se ainda dois artigos de importância, o de C. W. WILLINK, «The Prologue of Ifigeneia at Aulis», *Classical Quarterly* 21 (1971), 343-364, e o de B. M. KNOX, «Euripides' Iphigenia in Aulide 1-163 (in that order)», *Yale Classical Studies* 22 (1972), 239-261. O leitor poderá verificar por si a concordância fundamental entre muitos dos argumentos do famoso mestre americano (que volta a situar-se na linha tradicional, atacando a inversão da ordem dos versos adoptada por MURRAY, na sequência de ENGLAND, e a «teoria dos três autores» — sustentada, embora a partir de interpretações

Nada mais pôde ser feito. O jovem helenista havia de tombar em terras de Moçambique, no cumprimento do seu dever. Publica-se agora o trabalho, regressado no espólio, porque, apesar de não terminado, ainda merece ser lido. O próprio autor anotara nos seus papéis que havia de desenvolver a análise do párodo; de acrescentar argumentos a favor da autenticidade do prólogo, apontando nele construções e pensamentos característicos de Eurípides; de fazer uma apreciação mais pormenorizada do êxodo. Mesmo sem esses complementos, apresenta-se à reflexão dos estudiosos, que encontrarão nele, segundo espero, uma informação precisa, um repensar crítico e pessoal da rica problemática da peça[1].

Coimbra, Março de 1974

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

muito divergentes, por PAGE e por FRAENKEL —, e refutando sucessivamente a série de objecções acumuladas contra a autenticidade) e os do trabalho que ora se apresenta.

[1] Ao meu Colega, Prof. Doutor MANUEL DE OLIVEIRA PULQUÉRIO, agradeço a excelente ajuda prestada a rever a tradução.

PREFÁCIO À 2.ª EDIÇÃO

Passado quase um quarto de século sobre a primeira publicação deste estudo e tradução da Ifigénia em Áulide *de Eurípides, a obra, de há muito esgotada, mostrava-se ainda útil; as qualidades que não faltaram à sua primeira versão – a consulta cuidadosa e exaustiva da bibliografia então existente e o gosto e elegância com que foram traduzidos os versos de Eurípides –, continuavam válidas para facultarem o acesso de um leitor moderno à produção euripidiana.*

Mas uma reedição impunha, naturalmente, algumas exigências de actualização do trabalho então apresentado, bem como a redacção de raiz de um conjunto de notas à tradução que nunca tinha sido realizado. Só agora foi possível consumar esse objectivo. Em primeiro lugar, foi feita a revisão minuciosa da tradução, dado que a publicação de uma nova edição, dentro da colecção dos Oxford Classical Texts, pelo Professor J. Diggle assim o impunha. Esta nova leitura crítica apresenta bastantes divergências na fixação do texto, como, em alguns passos, na ordenação dos versos em relação à anterior, apresentada, dentro da mesma colecção, por G. Murray. Ainda que assente agora sobre Diggle, esta tradução e estudo não contemplam questões de crítica textual dado o tipo de público mais alargado a que se destinam; inclusivamente as cruces *que, no texto grego em causa, assinalam os passos mais controversos não estão transcritas na tradução.*

Os capítulos que compõem a Introdução continuavam totalmente pertinentes e mesmo abordando já de forma oportuna as grandes questões que a bibliografia mais recente tem valorizado. Com poucas alterações no corpo do texto, mas com um reforço de informação bibliográfica em notas de rodapé, pôde realizar-se a indispensável actualização.

Restava a necessidade de acrescentar um conjunto de notas à tradução, trabalho que, dadas as circunstâncias particulares da apresentação da primeira edição, nunca tinha sido feito. Esta é portanto uma componente totalmente nova, escrita a pensar num leitor de cultura média, que precise de ser informado sobre alguns aspectos estéticos e dramáticos da peça, alertado para algumas dificuldades colocadas pela própria tradição textual ou esclarecido sobre questões de pormenor em matéria mitológica, geográfica ou histórica, por exemplo.

Espera-se assim ter conseguido uma versão que possa fornecer, uma vez mais, ao leitor e ao público de teatro portugueses o acesso cómodo a um texto que se conta entre os momentos altos da produção de Eurípides e que não deixou nunca, ao longo dos séculos, de fascinar a imaginação dos homens.

MARIA DE FÁTIMA SILVA

ADVERTÊNCIAS

Nas citações de periódicos usaram-se as siglas de *L'Année Philologique.*

As abreviaturas usadas para os autores e obras da Antiguidade Grega são as de Liddell-Scott, *A Greek-English Lexicon,* Oxford, reimpr. '1978; para a Antiguidade Latina, as de *Oxford Latin Dictionary,* Oxford, 1968.

Para a tradução, seguimos o texto estabelecido por J. Diggle, *Euripidis Fabulae,* Tomus III, Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1994.

INTRODUÇÃO

DATA E LUGAR DA COMPOSIÇÃO

No ano de 405, no festival das Leneias, Aristófanes levou à cena uma das suas mais interessantes comédias — *As Rãs*. Os três grandes trágicos haviam morrido e ao de cimo da terra ninguém mais de préstimo criara tragédia digna de Dioniso. Por isso, um desejo tal lhe mordeu o espírito que se decidiu a descer à mansão do Hades, disfarçado com a indumentária de Hércules, para obter o regresso à vida do trágico que mais admirava: Eurípides[1]. Não nos interessa aqui como o problema foi resolvido, mas em especial, e de momento, interessa-nos o facto de já estarem mortos na peça Sófocles e Eurípides, para poderem ser procurados por Dioniso no Hades. Teriam eles morrido há muito? Sófocles estivera presente no [προαγών trágico do ano anterior (406 a. C.), e — facto curioso e belo — a acreditar na *Vita* de Eurípides, ele apresentara-se de luto e o coro sem coroas, numa homenagem póstuma ao seu rival, de cuja morte tivera conhecimento. E, por estes acontecimentos do início da Primavera do ano de 406 a. C., Eurípides morreu, podemos deduzir, ou nos princípios desse mesmo ano ou mais provavelmente nos fins de 407, porque algum tempo havia de demorar a chegar à Grécia a notícia do facto, que se verificou na Macedónia. Também o *Marmor Parium*[2] nos fornece a data de 407/406 e Apolodoro[3] a de 406/405, que eu acho menos provável. O conhecimento do ano da morte de Eurípides torna--se-nos proveitoso, apenas enquanto nos serve para apoiar uma honesta opinião acerca do que se poderá afirmar da data da

---

[1] V. 66.
[2] *IG* XII, v, 444.
[3] Apud D. S. XIII. 103. A *Suda* diz: καὶ τελευτᾷ ἐπὶ τῆς ϙγ' Ὀλυμπιάδος.

2

primeira representação de *Ifigénia em Áulide*, data que só aproximadamente se poderá demarcar.

Pois bem, fundamentalmente o estabelecimento deste facto cronológico é mais uma vez o texto de *As Rãs* com o v. 67 e o escólio que lhe foi apenso. Comportam este verso e o anterior uma dupla ambiguidade de sentido. As palavras de Dioniso

> ***τοιουτοσὶ τοίνυν με δαρδάπτει πόθος***
> ***Εὐριπίδου***
>
> (66-67)

deixam uma dúvida no seu interlocutor e escravo Xântias, que logo procura esclarecer-se com a pergunta

> ***καὶ ταῦτα τοῦ τεθνηκότος;***
>
> (67)

e a confirmar o significado do passo, o escoliasta tem o cuidado de apor ao texto que, na realidade, também as didascálias informam o seguinte: «Tendo morrido Eurípides, seu filho faz representar sob o mesmo nome nas Dionísias Urbanas *Ifigénia em Áulide*, *Alcméon* e *As Bacantes*»[1]. A partir deste parecer do escoliasta, e apesar das suposições não muito seguras a que ela se pode prestar, aceitam alguns críticos a data de 405 a. C. para a primeira representação da nossa peça. E, na verdade, o assunto não carece de grandes exactidões e discussões, por não ser de interesse maior. Agora, porém, que nele vogamos, levá-lo-emos quanto possível a porto de segurança e objectividade, algo de novo acrescentando. Para isto valer-nos-emos da segunda ambiguidade — pois acima dissemo-la dupla —, ambiguidade que nos parece estar contida no v. 66 de *As Rãs* e, mais particularmente, na expressão [***με δαρδάπτει πόθος / Εὐριπίδου***. Com efeito, parece haver uma intenção séria da

[1] ***Οὕτω γὰρ καὶ αἱ διδασκαλίαι φέρουσι, τελευτήσαντος Εὐριπίδου τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδαχέναι ὁμώνυμον ἐν ἄστει Ἰφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι, Ἀλκμαίωνα, Βάκχας.***

parte de Dioniso, mas que podia comportar um sentido malicioso, que emprestava à frase a tonalidade exigida à comédia. Essa intenção séria, que eu pretendo exista, também resulta para nós em vantagem, se admitirmos que Aristófanes estava a dar expressão, através da boca de Dioniso, a uma possível expectativa, que na ocasião se vivia, à volta das próximas Dionísias Urbanas, porque para elas se preparava a representação póstuma das três tragédias a que se refere o escoliasta. Esta expectativa justa, primeiro porque Eurípides se ausentara e era um tanto inesperado que obras suas concorressem no ***ἀγών;*** segundo, porque, como nas próprias *Rãs* se afirma, a incapacidade dos trágicos ainda vivos trazia descontente Dioniso, isto é, a assistência teatral; por último, a própria morte de Eurípides podia ter contribuído para tal, até porque, a crermos na *Vita*, cujas informações, aliás, nem sempre são de confiança, Eurípides foi chorado pelos Atenienses, quando souberam do acontecimento. Tudo isto, estas deduções são, creio, possíveis e têm razão de ser. Tudo isto seria maravilha de ver e ouvir, se fosse certeza absoluta, porque então afirmaríamos com mais segurança que tal representação teve lugar em 405 a.C. nas Dionísias Urbanas. Caminhamos, porém, sobre hipóteses que podem ser mais ou menos aceitáveis, mas o mais exacto e objectivo será não ir além da afirmação de que *Ifigénia* foi representada não muito depois do ano 406 a. C., e com certa probabilidade em 405 a. C.

Na verdade, as provas não são decisivas, apesar da interpretação acima do v. 66 de *As Rãs*, apesar ainda do facto de muito possivelmente o escoliasta se ter lembrado de referir a representação por se ter verificado no mesmo ano da dessa comédia. É que o escólio apenas informa que tal representação foi póstuma e organizada pelo filho de Eurípides em Atenas, e não na corte de Arquelau, como absurdamente pretende CONACHER[1].

Demasiado alongados neste assunto, fechá-lo-emos aqui contando que, segundo a bibliografia inserta na *Suda*, a *Ifigénia*

[1] D.J. CONACHER, *Euripidean Drama*, p. 264, nota 25.

em Áulide e os dramas que a acompanharam obtiveram o primeiro prémio [1], e que possuímos também notícia histórica de pelo menos outra representação, realizada em 341 a. C. pelo actor Neoptólemo[2].

Estabelecido que foi o respeitante à primeira representação, e em especial à data aproximada da mesma, tentemos as possibilidades de fixar a da composição, porque só depois poderemos formular algumas hipóteses acerca do lugar em que teria a peça sido composta. Esta questão é algo importante, enquanto pode constituir argumento, ainda que secundário, para o problema da autenticidade, como veremos.

Numa revisão e reconsideração geral dos dados que foram obtidos através de vários processos, deixa-nos GALIANO, em dois artigos[3] seus, proveitosos esclarecimentos. Entre esses processos se encontra um baseado nas resoluções de pés nos trímetros iâmbicos que foi utilizado pela primeira vez por ZIELINSKI e aproveitado por CEADEL com uma pequena diferença, porquanto excluiu os nomes próprios, que obrigatoriamente tinham de impor a sua prosódia particular ao metro utilizado[4].

Essas resoluções, como era de esperar, vão aumentando cada vez mais. Não muito diferente, mas útil apenas à última fase da actividade literária de Eurípides, é o método usado por KRIEG[5], que se baseia no emprego do tetrâmetro trocaico, porque das peças actualmente existentes, só a partir de *As*

[1] *Νίκας δὲ ἀνείλετο ε΄, τὰς μὲν δ᾽ περιών, τὴν τὲ μίαν μετὰ τὴν τελευτήν, ἐπιδειξαμένου τὸ δρᾶμα τοῦ ἀδελφιδοῦ αὐτοῦ Εὐριπίδου*

[2] Cf. A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*[2], p. 100, e o prefácio da edição de G. MURRAY, que cita a inscrição comprovativa do facto *(C. I. A. II. 973)*.

[3] «Estado actual de los problemas de cronología euripidea», *EClás* XI, 52(1967), 321-354, e «Sobre la cronología de las tragedias troyanas de Eurípides», *Dioniso* 41(1967), 221-243.

[4] «Resolved Feet in the Trimeters of Euripides and the Chronology of the Plays», *CQ 35 (1941)*, 66-89.

[5] «Der trochäische Tetrameter bei Euripides», *Philologus* 91 (1936), 42-51, *apud* GALIANO, art. cit. na nota 3, desta página, pp. 327-328.

Troianas ele começa a utilizar tal metro[1]. Outro, porém, é o processo de datação de BREITENBACH[2], que, apoiando-se no maior ou menor emprego de neologismos nas partes líricas, fixa quatro grupos pelos quais distribuiu a obra do nosso poeta. WEBSTER[3] reelabora os dados fornecidos por ZIELINSKI, confirmando-os com factos diversos relacionados com cada grupo de datação, a que ele chama «critérios externos». Para Eurípides, por exemplo, há muitas mais informações cronológicas relativas à obra do que para qualquer dos outros dois grandes trágicos. Utiliza ainda uma informação colhida no léxico da *Suda*, segundo a qual Eurípides teria apresentado tragédias em vinte e dois concursos, e assim procura, designando esses vinte e dois anos por algarismos romanos, por eles distribuir toda a obra do dramaturgo. Desse modo, harmonizando todos estes factores, atribui a data de 408 a. C. a *Ifigénia em Áulide*.

GALIANO, finalmente, tendo reconsiderado estas opiniões e outras, acrescenta às averiguações de WEBSTER a da «evolución clara que en la obra de Eurípides va mostrando el tratamiento de la figura de Menelao»[4], para optar pela data de 409 a. C., com precedência desta peça sobre *Orestes* e *As Bacantes*. As suas conclusões em torno do tratamento de Menelau são uma realidade facilmente verificável e a que é preciso prestar uma justa atenção. No entanto, no campo da cronologia, essas conclusões que de tal evolução se podem tirar prestam-se a uma certa elasticidade e devem originar uma cautela e reserva que não podem estar ausentes também na aceitação dos resultados obtidos pela análise métrica e outros processos estilísticos. O próprio GALIANO concorda que a sua modesta aportação, como lhe chama, «no es mui decisiva»,

[1] A seguir o critério quantitativo, porém, os resultados seriam singulares. Como observa GALIANO, *op. cit.*, p. 328, «Helena iría antes que *Ifigenia entre los Tauros*, *Las Fenicias* antes que *Ión*, *Orestes* antes que *Ifigenia en Áulide* y, sobre todo, *Las Bacantes* subirían hasta situarse casi a la altura de la primera *Ifigenia*».

[2] *Untersuchungen zur Sprache der Euripideischen Lyrik.*

[3] «Chronological Notes on Euripides», *WS* 79(1966), 112-120, e *The Tragedies of Euripides, 1967.*

[4] *Op. cit.*, p. 329.

visto que «en material tan subtil como el psicológico de un tipo humano no era de esperar una gradación demasiado exacta»[1].

As opiniões, porém, acerca de quando foi composta a *Ifigénia em Áulide*, não se ficam por aqui, mas as que cito a seguir ocuparão no meu trabalho lugar secundário, ou por não serem muito aceites, ou porque o meu conhecimento delas, por falta de material, é deficiente, haurido que foi por vias indirectas. Assim, por exemplo, ROME[2] com base em dados fornecidos pela astronomia a partir do controverso passo constituído pelos vv. 6-8, estabelece a data de 409 ou, mais exactamente, a do fim de Julho do mesmo ano para o Prólogo da nossa peça. E DELEBECQUE[3] supõe que a obra se inspira nos acontecimentos políticos de Atenas surgidos no Verão e Outono de 408 a. C., e a data da peça seria a da segunda metade desse mesmo ano. STOESSL[4] igualmente mencionado por GALIANO, propõe também o ano de 408 a. C.

Com tudo o que acabamos de explorar, chegamos à surpreendente conclusão de que há uma tendência bastante comum para fazer recuar a data da composição da peça para o ano de 409 ou 408 a. C. E a surpresa torna-se embaraçante, quando nós sabemos que uma das razões, que dão verosimilhança às dúvidas acerca da autenticidade, é o suposto facto de a peça ter sido postumamente representada, ter ficado por acabar, porque escrita nos últimos dias do poeta! Na verdade, se aceitarmos uma data mais recuada para a composição ou início dela, não será, assim o creio, facilmente aceitável a asserção do inacabamento da obra à morte do poeta. GALIANO, porém, aceita-o e explica-o da seguinte forma: o poeta teria, não sabe por que motivo, preferido em 408 *Orestes* com *Auge* e *Édipo* (segundo as deduções de WEBSTER), e teria posto de reserva os outros dois dramas (*Ifigénia em Áulide* e *As*

[1] *Op. cit.*, p. 338.

[2] «La date de composition de l'Iphigénie à Aulis d'Euripide», *Miscellanea Giovanni Mercati*, IV, Roma, 1946, 13-26, *apud* GALIANO, *op. cit.*, p. 354.

[3] *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*, Paris, 1951.

[4] *Der kleine Pauly*, s. v. «Euripides».

Bacantes) e, quando morreu na Macedónia em 406, teriam as mesmas sido encontradas incompletas entre os escritos que deixara junto com o segundo *Alcméon*. Todavia, até que ponto se podem aceitar hipóteses destas, mais fruto da imaginação que de algum dado seguro? Portanto, perante o quadro geral das opiniões dos eruditos, vemo-nos obrigados a aceitar como datas mais prováveis para a composição de *Ifigénia em Áulide* a de 409 ou 408 a. C., o que nos leva a abreviar o problema acerca do local onde teria sido escrita, por se tornar evidente: Eurípides só abandonou Atenas após a representação do *Orestes*, que teve lugar precisamente em 408 a. C. Já KITTO[1] se perguntou, sem apresentar as razões disso, talvez por um instinto de erudito, se Eurípides não teria começado e terminado quase, em Atenas, *Ifigénia em Áulide*.

[1] *Greek Tragedy*[3], p. 360.

O MITO E AS FONTES

Crê-se que no mito de Ifigénia andam misturados elementos épicos a outros hauridos em lendas culturais, particularmente nas existentes à volta do santuário de Áulide e do de Bráuron, na Ática. Inicialmente, Ifigénia seria uma divindade que veio a ser identificada com Ártemis, que, por sua vez, se confunde também com Hécate Enódia. HENRI WEIL[1] afirma mesmo que Ifigénia era o nome inicial da divindade, de Ártemis, e que esse nome teria mais tarde passado para a sua sacerdotisa ou para a sua vítima. Fosse como fosse o impulso inicial para a conjunção, a relacionação das duas figuras — se é que algum dia aos dois nomes corresponderam duas entidades —, o certo é que já num fragmento de Hesíodo, que veio confirmar a informação que tínhamos de Pausânias[2], se faz referência a tal identificação pelas palavras seguintes[3]:

> *τὴν δὴ νῦν καλέο[υσιν ἐπὶ χ]θονὶ φῦλ' ἀν[θρώπων*
> *Ἄρτεμιν εἰνοδί[ην, πρόπολον κλυ]τοῦ ἰ[ο]χ[ε]αίρ[ης.*

A identificação, porém, pelo que se deduz do resto do fragmento, parece ter-se verificado após o sacrifício de Áulide e imortalização de Ifigénia[4]. Na verdade é após a alusão ao

---

[1] *Sept Tragédies d' Euripide*, p. 303.

[2] I. 43.1.

[3] Fr. 23 a, vv. 25-26 MERKELBACH-WEST.

[4] Se aceitarmos a conjectura de LLOYD-JONES, que figura no texto de MERKELBACH-WEST, ela é «servidora» ou «sacerdotisa» (*πρόπολον*) da deusa lançadora de dardos. A conjectura de LOBEL, para preencher a mesma lacuna, *βουλῆι*, mais consentânea com a explicação de Pausânias, suprime essa relação.

sacrifício que Hesíodo faz tal apontamento. Acerca deste tratamento, por Hesíodo, da personalidade de Ifigénia, havia já um outro fragmento de Filodemo que nos informava do facto de Estesícoro ter seguido a versão do poeta ascreu, o qual explana[1]: «Estesícoro na *Oresteia*, em conformidade com Hesíodo, afirma que a Ifigénia filha de Agamémnon é aquela que actualmente denominamos Hécate».

Por tudo isto que expusemos, dir-se-á que, afinal, Ifigénia parece ter sido tudo menos filha de Agamémnon! E realmente, assim pensando, parece que não estamos num caminho totalmente errado, porque, supõe-se, só com Estasino, nos **Κύπρια**, Ifigénia teria sido introduzida no ciclo troiano como filha de Agamémnon. É que, embora isso não seja em absoluto concludente, Homero não refere o sacrifício, posto que aluda ao ajuntamento de Áulide. E se, em *Ilíada*, IX. 145, nos aponta Ifianassa entre as filhas de Agamémnon, nem todos concordam que ela deva identificar-se com Ifigénia, pelo contrário, já na antiguidade se discordava de tal[2]. Enfim, quanto a Homero, dá a impressão de que nada refere acerca da nossa personagem, nada deixa transparecer na sua obra, de forma que, embora não se nos ofereça a certeza suficiente para afirmar categoricamente que nada conhecia de Ifigénia, pelo menos é-nos permitido aceitá-lo com uma margem de probabilidade demasiado grande para não ser verdadeiro.

Mas, volvendo atrás, dizíamos nós que foi Estasino que primeiro teria feito de Ifigénia uma filha de Agamémnon. Pois também ele foi quem teria imaginado «toute la mise en scène de l'épisode, en s'appuyant sur plusieurs passages de l'*Iliade*»[3]. E com estas afirmações entramos no núcleo primário do mito daquela Ifigénia que nos interessa, daquela lenda de Ifigénia

[1] ***Στη[σίχορο]ς δ' ἐν Ὀρεστεί[αι κατ]ακολουθήσας [Ἡσιό]δωι τὴν Ἀγαμέ[μνονος Ἰ]φιγένειαν εἶ[ναι τὴ]ν Ἑκάτην νῦν [ὀνομαζ]ομένην*** (fr. 38 PAGE = Phld. *Piet.* p. 24 GOMPERZ).

[2] Pode ler-se uma discussão bastante completa deste assunto, com bibliografia, em F. JOUAN, *Euripide et les Légendes des Chants Cypriens*, p. 265, nota 2. Cf. ainda M. WILLCOCK, 'The mythological paradeigma in the *Iliad*', CQ 14 (1964), 141-154.

[3] F. JOUAN, *op. cit.*, p. 266.

que, depois de ser modelada por vários poetas desde Estasino, Hesíodo, e Estesícoro a Píndaro, Ésquilo e Sófocles, constitui para Eurípides um alvo de muitas referências e tema para duas tragédias. Iremos, portanto, observar todo esse legado poético de que certamente Eurípides se aproveitou, e ver como o aproveitou, para podermos reconhecer as possíveis inovações — porque Eurípides gostava de inovar ou, se quisermos, renovar.

Por uma questão de método, explanaremos primeiro tudo o que sabemos do tratamento do mito em cada um dos poetas que precederam Eurípides, e depois procuraremos localizar o que há de comum entre eles e o nosso dramaturgo.

Daquilo que era, antes de Estasino, Ifigénia, basta-nos saber que de algum modo estava relacionada com Ártemis e o seu culto, culto esse um tanto primitivo e bárbaro inicialmente, visto incluir sacrifícios humanos (eram vulgares na época pré-homérica e ainda em época histórica os havia, embora já Homero manifeste horror por eles). Antes, porém, de avançarmos, há que acrescentar o facto de Homero, como vimos, nada dizer do sacrifício e a sua Ifianassa não dever ser talvez a nossa Ifigénia. No entanto, e isto convém sublinhar-se, é possível que tenha sido aquele nome que sugeriu a Estasino[1] a inclusão de Ifigénia no ciclo troiano como filha de Agamémnon.

Mas que sabemos nós do poema de Estasino, dos *Poemas Cíprios*? Temos apenas um resumo feito por Proclo, que nos deixa uma informação incompleta. Segundo o resumo deste, os *Poemas Cíprios* contariam que, aquando do segundo ajunta-

[1] Estamos, evidentemente, a seguir a cronologia aceite desde Aristarco, que dá o Ciclo Épico como posterior a Homero. Essa cronologia tem sido muito discutida e, pelo que toca aos *Kypria*, solucionada no sentido oposto na famosa tese de W. KULLMANN, *Die Quellen der Ilias*, Wiesbaden, 1960. Sobre as dificuldades que a mesma oferece, veja-se, entre outros, o livro de G. L. HUXLEY, *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, London, 1969, cap. X. Esclarecimentos convincentes no sentido da precedência de Homero foram trazidos a esta questão por J. GRIFFIN, 'The Epic Cycle and the uniqueness of Homer', *JHS* 97 (1977), 39-53, e sobretudo por M. DAVIES, 'The Date of the Epic Cycle', *Glotta* 67 (1989), 89-100.

mento em Áulide, Agamémnon, no decorrer de uma caçada, abatera uma corça e com presunção se gabara de que nem Ártemis teria feito melhor disparo. A deusa irritou-se e impedia a partida para Tróia, lançando tempestades sobre o mar. Calcas anuncia então a cólera da deusa e reclama o sacrifício de Ifigénia que é mandada vir, sob o pretexto de casamento com Aquiles. O sacrifício prepara-se, mas, no acto da sua realização, a deusa substitui aquela, no altar, por uma corça, transportando-a ao país dos Tauros, e fá-la imortal.

Do tratamento hesiódico do mito temos felizmente um conhecimento directo, ainda que fragmentário, através do já citado nº 23 (a) dos *Fragmenta Hesiodea* de MERKELBACH — WEST[1], que se supõe pertencente ao *Catálogo das Heroínas*. Segundo a reconstituição daquela colectânea, eis o que narra o fragmento, depois de contar que Agamémnon casou com Clitemnestra e desta teve Ifigénia e Electra: «Ifigénia, imolaram-na os Aqueus de belas cnémides sobre o altar de Ártemis, a deusa do dardo doirado e silvante, naquele dia em que com as naus vogaram para Ílion, para vingar a Argiva de belos tornozelos, — imolaram um fantasma, que a ela, a caçadora de veados, a deusa que lança o dardo, logo facilmente a salvou, e na sua face fez cair a agradável ambrosia, para que a sua pele se tornasse imutável; e fê-la imortal e jovem para todo o sempre. A esta chamam agora, na terra, as gerações dos homens Ártemis, protectora dos caminhos (εἰνόδια), sacerdotisa da ilustre deusa que lança o dardo».

Também Estesícoro tratou este mito. Sabemo-lo pelo apontamento de Filodemo que já atrás deixámos, ao referir a identidade de Ifigénia com Hécate. A esta informação há a acrescentar uma outra resultante de um documento papirológico, que faz parte de uns comentários a poetas líricos[2]. Segundo o dito papiro, o motivo doloso do casamento para atrair Ifigénia a Áulide teria sido tirado por Eurípides do poeta siciliano. Assim, depois de Estesícoro, e antes de Ésquilo e

[1] Oxford University Press, 1967.
[2] Fr. 40 PAGE.

Sófocles, pelo que nós sabemos, só Píndaro[1] faz referência ao sacrifício de Áulide, para o apresentar como um dos motivos do sentimento homicida de Clitemnestra.

Finalmente, restam-nos os outros dois grandes trágicos, Ésquilo e Sófocles. Um e outro tratam especificamente o tema numa tragédia e abordam-no ainda mais ou menos extensamente noutras de tema diferente. Da *Ifigénia* de Ésquilo, os fragmentos que possuímos são miseravelmente insignificantes e de atribuição duvidosa, porque excessivamente mutilados, e, assim, de pouco ou nada nos servem. Temos, porém um outro tratamento do tema do sacrifício de Áulide no párodo de *Agamémnon*, e será este que nós iremos analisar.

Se na versão épica de Estasino o ressentimento da deusa Ártemis foi excitado directamente por uma atitude presunçosa de Agamémnon, o mesmo não sucede no párodo de Ésquilo. E aqui foram as águias de Zeus que irritaram Ártemis, a πότνια θηρῶν, ao devorarem uma lebre prenhe, e, se Agamémnon teve alguma culpa, essa contraiu-a ao aceitar os presságios do adivinho, o sacrifício monstruoso e ímpio, em vez de o criticar; mas essa culpa não é à deusa que interessa. Ela pretende vingar a lebre e os fetos devorados, símbolo do massacre futuro de Tróia, e vingar-se, contrariando os desígnios de Zeus, seu pai. Por isso envia ventos contrários que impedem a partida da armada, e Agamémnon aceita sacrificar a filha: apesar das suas súplicas, da sua idade virginal, a um aceno do pai, ela é arrancada à força do solo, uma mordaça tapa-lhe a boca, não vá lançar sobre os seus qualquer imprecação, e morre às mãos daquele que a gerou, ela que outrora cantava nos banquetes de seu pai; um dardo do seu olhar vai ferir cada um dos seus carrascos... *Τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω*[2] — conclui o coro, sem deixar supor que houvesse qualquer salvação *in extremis* da filha de Agamémnon.

[1] *P. XI*, 22-23 b. A cronologia da *XIª Pítica* é muito discutível. Cf. C. M. BOWRA, *Pindar*, Oxford University Press, 1964, appendix 1, « The Date of Pythian 11», pp. 402-405.
[2] A. *Ag*. 248.

De concreto e seguro é isto que temos de Ésquilo[1]; e de Sófocles pouco mais se poderá saber. Embora o material seja sensivelmente mais abundante, de quase nada nos serve para a reconstituição da sua tragédia intitulada *Ifigénia*. A maior parte dos elementos, que acerca do tratamento do mito podemos colher em Sófocles, provém da *Electra*. Nela percebemos, pela boca de Clitemnestra, que Agamémnon teria sido o sacrificador de sua filha, e que neste sacrifício andavam misturados os interesses de Menelau, facto contra o qual se insurge a mesma Clitemnestra, advogando que, se os interesses eram de Menelau e sua mulher, era um filho deles que deveria ser sacrificado[2]. Mas, segundo a réplica de sua filha Electra, Agamémnon teria concordado com o sacrifício, porque Ártemis, ofendida por ele, quando, ao matar a corça no recinto sagrado da deusa, deixou escapar uma palavra presumptuosa acerca do seu bom disparo, fizera cessar todos os ventos que sopram de Áulide, a ponto de a armada não poder nem regressar a casa nem partir para Tróia[3].

Em torno do tratamento do mito em Ésquilo e Sófocles, são estes os nossos conhecimentos directos e seguros que, como se torna evidente, dificilmente nos podem sugerir como tenha sido tratado nas suas tragédias. No entanto, apoiados quer nos fragmentos de atribuição mais ou menos provável quer nas indicações pouco seguras dos .mitógrafos, podemos ainda acrescentar mais umas poucas de asserções, embora um tanto hipotéticas. Assim, por exemplo, em Ésquilo, Clitemnestra teria acompanhado a filha a Áulide e ter-se-ia oposto ao sacrifício; o pretexto do casamento com Aquiles teria sido utilizado, e este teria tentado defendê-la em vão. Em Sófocles, seria Ulisses o promotor da intriga; a acção teria tido lugar, não em Áulide, mas em Argos, onde Ulisses e Diomedes vieram reclamar

[1] Procurámos, apenas, resumir os dados do párodo, apreciados do ângulo que interessa ao nosso ponto de vista presente, sem entrar na discussão da culpabilidade de Agamémnon e da bibliografia que sobre o assunto se tem acumulado.

[2] S. *El.* 531-533.

[3] *Ibidem* 566-576.

Ifigénia; e o desenlace seria constituído pelo relato do sacrifício feito por um mensageiro a Clitemnestra.

Mas deixemos as hipóteses e dediquemo-nos à segunda fase do nosso trabalho: o confronto entre Eurípides e a tradição literária anterior que acabamos de explorar. Para limitarmos, porém, o nosso campo de investigação ao tema que nos propusemos, o confronto será feito, em princípio, só em relação a *Ifigénia em Áulide*, mas antes, para não desprezarmos de todo o tratamento do tema na restante obra de Eurípides, vamos tecer algumas considerações a esse propósito. Assim, ao passarmos os olhos por toda a obra, encontramos alusões ao sacrifício de Áulide em *Electra*, *Andrómaca*, *Troianas* e na *Ifigénia entre os Tauros*, nesta última com mais frequência, como era de esperar. Na *Andrómaca* e *Troianas* a referência é breve e constitui na primeira uma recriminação amarga contra Menelau; na segunda, essa reprovação é dolorosamente apontada a Agamémnon, sem esquecer a culpa do rei de Esparta. Em ambas as peças se declara que Menelau instigou o irmão a sacrificar a filha, para conseguir reconquistar a sua infiel mulher[1]. Na *Electra*, porém, há mais elementos já: Clitemnestra imputa também a Menelau parte da responsabilidade da morte de Ifigénia, mas é sobretudo Agamémnon que ela visa; é o próprio rei de Micenas que conduz de Argos para Áulide a filha, persuadida de que ia desposar-se com Aquiles, mas, uma vez lá, é imolada[2]. Temos, portanto, a acentuar aqui o facto de ter sido Agamémnon a conduzir a filha a Áulide, o motivo do casamento com Aquiles, e, se atendermos aos vv. 1069-1071, temos de concluir que havia talvez uma versão do mito que Eurípides segue na presente tragédia, segundo a qual Ifigénia teria realmente acompanhado o pai para celebrar esponsais com Aquiles, mas estes não chegaram a realizar-se, porque, entretanto, teria surgido o oráculo que clamava pelo sacrifício. Finalmente, na *Ifigénia entre os Tauros* há uma vasta gama de recordações daquilo que rodeou os momentos angustiantes de Áulide: a armada vegetava

[1] *Andr.* 624-625; *Tr.* 370-374.

[2] *El.* 1020-1026.

ancorada; Calcas promulga o oráculo fatal, e o príncipe, chefe supremo da expedição, para obter ventos, terá que cumprir o seu voto a Ártemis, imolando, como prometera, o mais belo fruto do ano, sua filha; Ulisses foi quem se encarregou de a trazer a Argos, sob o pretexto de casamento com Aquiles; colocada sobre as aras da deusa, por ela foi salva e substituída por uma corça[1]. Mais adiante[2] acrescenta-se que o próprio pai foi ministro do sacrifício, apesar de mil vezes implorada a sua compaixão pela filha, agarrada aos joelhos. Sua mãe, entretanto, e os Argivos cantavam cânticos de himeneu e os palácios ecoavam ao som melodioso das flautas, mas ela ia morrer. Está assim delineada, nesta peça, a largos traços, a parte do mito que mais especialmente nos diz respeito, e é demasiado evidente, para ter de ser analisada em pormenor, a conclusão de que Eurípides, em todas as peças referidas acima, anda um tanto afastado da atitude que mais tarde, recriando o tema, escolheu em relação ao sacrifício de Áulide — embora exista um ou outro ponto comum, como, por exemplo, a ausência de ventos, o motivo do casamento, a influência de Menelau. É que, naquelas peças, Eurípides limita-se a aceitar, mais ou menos, motivos estabelecidos pela tradição literária, e em *Ifigénia em Áulide* essa tradição está presente, como não podia deixar de ser, só com uma diferença: ela foi elaborada de novo, recriada, renovada, foi-lhe dado um novo sentido e, se quisermos, foi até desviada dentro de si mesma. A árvore que dá frutos e folhas e flores não é a mesma todos os anos, mas não se pode dizer também que seja outra. A amplitude da sua transformação depende das novas seivas e dos podadores e das sucessivas estações. O mito é o mesmo, mas as seivas, os podadores e as estações é que são diferentes e actuam diferentemente. Por isso, vamos finalizar, estabelecendo o que há de comum entre Eurípides e aquilo que a tradição literária lhe oferecia no mito, e estabelecendo o que teria sido invenção exclusivamente sua.

Na *Ifigénia em Áulide* o nosso poeta trágico oferece-nos, nas suas linhas gerais, a versão mítica dos *Poemas Cíprios*. Isto,

[1] *IT* 6-30.
[2] *IT* 359-371.

porém, não impede a afirmação de que haja também uns tantos motivos opostos ao poema de Estasino e de que mesmo os temas comuns estejam distorcidos por um tratamento novo de intenções diferentes, ora porque houve opção por uma outra das fontes literárias atrás enumeradas, ora porque o próprio Eurípides inovou e acrescentou. Assim, tanto nos *Poemas Cíprios* como na *Ifigénia em Áulide*, Ártemis exigiu o sacrifício, Calcas proclamou a vontade da deusa, utilizou-se o doloso pretexto do casamento e a vítima humana foi substituída por uma corça e foi salva. Os motivos, porém, que não estão nos *Poemas Cíprios*, são muito mais, e deixá-los-ei espalhados na exposição que a seguir enumera os pontos de contacto da *Ifigénia em Áulide* com Ésquilo, Sófocles e, incertamente, com Estesícoro, e bem assim as inovações de Eurípides.

De facto, parecem ser de inspiração esquiliana, e discordantes dos *Poemas Cíprios*, a não-existência de uma falta pessoal da parte de Agamémnon que justificasse a exigência da deusa e o impedimento de navegar por causa de ventos contrários (vv. 1322-1324). Podia ainda o período de espera de Agamémnon ter sugerido a Eurípides o desenvolvimento do tema das súplicas de Ifigénia a seu pai, o carácter, dominado pela hesitação, de Agamémnon, a atitude de dúvida e ignorância acerca do destino de Ifigénia em que ficaram os Gregos, depois do sacrifício, a génese, nas entranhas de Clitemnestra, de um rancor terrível contra o marido. A imitação ou concordância com Sófocles é mais limitada do que com Ésquilo, embora não seja para desprezar. Com evidência, dois motivos comuns são a ausência completa de ventos e a observação de Clitemnestra, que critica o marido por entregar a filha, pois que, se houvera de escolher uma vítima, essa devia ser a filha de Menelau. Quanto a Estesícoro, um fragmento de papiro dá a entender que o pretexto falso do casamento bebeu-o Eurípides nesse lírico[1]. Isto, porém, é difícil de sustentar, porque o motivo já

[1] Fr. 40 PAGE, vv. 25-27:
Εὐριπίδ]ης δὲ καὶ τὴν Ἰφιγέ-
νειαν ἐ]ποίησε γαμουμέ[νην
Ἀχιλλεῖ]

estava presente nos *Poemas Cíprios*, a não ser que tomemos Estesícoro como uma fonte indirecta para Eurípides, neste ponto, e, em especial, no aproveitamento do sacrifício de Áulide como um móbil daquele rancor de Clitemnestra que a levou ao assassínio do esposo.

Adentro do capítulo inovação, foi largo o contributo de Eurípides. Aliás, a sua ânsia de renovar, de acrescentar, de modificar, é, por assim dizer, uma constante de toda a sua obra trágica, não só no que diz respeito aos temas, como ainda na maneira de os tratar.

Assim, a primeira grande inovação de Eurípides ressalta logo no começo da tragédia: o expediente da carta, que substitui, com vantagem e com novidade, possíveis falas de mensageiros como estava na tradição trágica, e que dá azo àquela maravilhosa cena da entrada, em que se nos proporciona, logo de início, um novo retrato de Agamémnon diferente do tradicional. Se antes era Ulisses e cérebro o motor da acção, agora, ele foi substituído, no seu papel de condutor da intriga, pelo rei de Micenas, e, no de incentivador interessado no sacrifício, por Menelau. Já acima deixámos implícito que Agamémnon foi retratado de modo novo, e é-o, na verdade, não só ele, como todos os caracteres da peça, o que teremos ocasião de ver, mais em pormenor, no capítulo sobre as personagens. Novo é também o modo como se encara a guerra de Tróia, que já não é só libertação de uma mulher, mas reivindicação da liberdade da Hélade perante inferiores bárbaros, para que não mais estes se atrevam a ultrajá-la, raptando mulheres gregas. A fechar, vem a mais bela e mais significativa criação de Eurípides: Ifigénia deixa de ser a vítima passiva e fraca que arrastam brutalmente para o altar, e o pai desumanamente sacrifica, para se instituir consciente, heróica e voluntariamente em arauto e símbolo digno de culto e selado pela morte daquela liberdade que aos Gregos cabe usufruir, triunfando da escravidão própria do bárbaro.

CARACTERIZAÇÃO DAS FIGURAS

> *«To appreciate the novelty of Euripides' characterisation it must be remembered that the audience in the Attic theatre knew Homer as well as the Puritans knew the Old Testament»*
>
> BLAIKLOCK

Para quem fizer uma leitura, ainda que superficial, dos três grandes trágicos, logo ressalta ao espírito a veemente diferença que existe entre eles na maneira de tratar as personagens das suas tragédias, na maneira de conceber e dar vida aos heróis míticos, a todas as figuras que se movimentam no teatro de cada um. Essa dissemelhança de tratamento de caracteres torna-se, porém, eminentemente pertinaz no que se refere a Eurípides. Em Ésquilo e Sófocles, as personagens, ainda que marcadas por uma desigualdade de caracteres resultante das concepções diferentes que um e outro tinham acerca da vida e das relações dos homens e dos seus fins, conservam uma majestade e imponência que as relega para um plano superior de humanidade idealizada. As personagens de Sófocles e, sobretudo, de Ésquilo, podemos dizer que são divinamente humanas. As figuras de Eurípides, ao contrário, aproximam-se mais do comum dos homens: os heróis fraquejam, mas são reais, têm as suas moléstias humanas, as suas mesmas paixões, que são mais vulgares, mais palpáveis, ainda que, por vezes, vividas intensamente até ao paroxismo. Como são diferentes Clitemnestra em Ésquilo, Medeia em Eurípides e Electra em Sófocles, todas vingativas e cruéis!

Sobre a mutação da figura de Agamémnon em Eurípides, é significativa a afirmação de BLAIKLOCK[1]: «It is Agamemnon who now appears before Athens, stripped like his brother of Homeric glamour, and of Aeschylus' tragic dignity, robbed of Sophocles' cubit of ideal stature, and reduced, to the grand disgust of good conservatives, to the common level of man». Enfim, no seu teatro, numa linha de racionalização do mito, procurou moldar os heróis um tanto à imagem e semelhança daqueles homens autênticos e reais que observava na Atenas do seu tempo, sem, no entanto, destroçar completamente aquela imagem com que os dourara o mito.

Decorrente desta atitude é o facto de, por vezes, o nosso poeta cometer, no campo da caracterização das personagens míticas, anacronismos flagrantes, como sucede na descrição da campanha eleitoral de Agamémnon na *Ifigénia em Áulide*, onde ele não passa de um perfeito demagogo igual àqueles que então dominavam a política de Atenas[2].

Ora este investir de caracteres humanos em antigos nomes a que a tradição literária sempre atribuíra determinada idealização heróica, fixa adentro de certos limites, é flagrantemente notório na *Ifigénia em Áulide.* O conteúdo espiritual, em todas as suas manifestações, que informa as personagens desta tragédia, está de tal modo longe daquele que as individualiza na anterior tradição mítico-literária, que sem exagero bem podemos afirmar não serem as mesmas já. A própria Clitemnestra parece uma burguesa, tanto na cena de cumprimentos à chegada a Áulide, como em todo o seu restante comportamento para com o marido, desde a sua recusa de regressar a Argos até às ameaças com que pretende intimidá-lo e aos escrúpulos e ninharias rituais do luto. Não pretendamos, portanto, encontrar na *Ifigénia em Áulide* daquelas figuras de grandiosidade ideal a que nos habituara o teatro de Ésquilo e de Sófocles, mas figuras de maior realidade diária, que então, nos últimos anos de Eurípides, qualquer Ateniense podia

[1] *The Male Characters of Euripides*, pp. 101-102.
[2] Vv. 337-345.

conceber ou apreciar a partir da observação dos seus contemporâneos. No entanto, a peculiaridade das personagens não obsta a que elas vivam grandes dramas humanos, que o poeta se compraz em revitalizar e actualizar pela verosimilhança. E nem por isso vamos aplaudir a teoria de que o dramaturgo despojou as suas personagens de todos os traços com que o legado mítico-literário as adornara. Pelo contrário, ele harmoniza numa estranha união esse legado mítico-literário com os novos elementos que introduz. Mas é, decerto, o modo de as caracterizar o factor que mais fundamente individualiza esta obra dentro da produção que conhecemos de Eurípides, a ponto de KITTO, ao perguntar-se os motivos que teriam levado o poeta a escrever uma tal tragédia, tão diferente do habitual, aventar a hipótese de ele a ter composto, não por um movimento interno de espírito renovador, mas porque o fez «under the influence of an audience which no longer wanted tragedy pure and strong»[1].

Depois de termos afirmado a originalidade de Eurípides e a renovação que comunicou aos caracteres humanos do seu teatro, muito principalmente na *Ifigénia em Áulide*, vamos constatá-lo, observando cada uma das personagens de espírito defluente que na referida peça se encontram e desencontram, se entrechocam e atraem. Dissemos de espírito defluente, e essa defluência, essa passagem de um estado de espírito a outro, que a palavra *labilitas* exprime de modo excelente, é um traço comum que cabe a qualquer das figuras da tragédia. Poder-se-ia dizer que, nesta peça, tudo muda, todos mudam — é um dos meios de desmitificação sofrida pelos heróis da lenda.

Agamémnon, não podemos negá-lo, tem o seu drama íntimo: sofre pela filha acima de tudo, mas sente-se anquilosado pelo grande peso e compromisso de ser chefe e de não poder escusar-se impune e livremente. É entre estes dois polos que o seu espírito se debate, caminhando, em fases alternantes, da superação do primeiro para a sublimação e aceitação do segundo. Não é, decerto, em vão e sem significado o motivo da

[1] *Greek Tragedy*, p. 360.

Hélade que nos vv. 370-373 Menelau recorda a Agamémnon, que este repete à filha nos vv. 1271-1275, e que, finalmente, Ifigénia retoma como causa grande e nobre a presidir ao seu sacrifício. Se há na realidade outras razões nas atitudes definitivas, um tanto bruscas e inesperadas do pai e da filha, no fundo o que veio modificar e fixar a sua disposição de espírito foi a Hélade.

Com isto fica ainda muito por explicar. Acompanhando do início até ao fim o comportamento de Agamémnon, descobrimos nele um alternar de predisposições que só se fixa a partir dos vv. 511-512:

ἀλλ'ἥκομεν γὰρ εἰς ἀναγκαίας τύχας,
θυγατρὸς αἱματηρὸν ἐκπρᾶξαι φόνον.

Termina aqui o drama maior de Agamémnon e a sua figura apaga-se lentamente à medida que a de *Ifigénia* domina mais e mais. Ao alternar, porém, dessas disposições interiores que se traduzem na decisão de aceitar ou recusar o sacrifício, presidem, em relação ao espírito de Agamémnon, não só motivos de ordem interna, mas ainda de ordem externa. Na identificação destes motivos e do motivo principal, é grande a discussão, mas creio que se tem andado um tanto longe de reconhecer ao elemento Hélade o papel importante e decisivo que me parece preencher na opinião final do rei de Micenas. BLAIKLOCK confere-lhe sem dúvida certo valor, mas interpreta-o como instrumento de auto-ilusão do próprio Agamémnon[1]. Este seria um desiludido, em que a ambição do poder se sobrepõe aos sentimentos paternais e que está desesperadamente ansioso por convencer-se a si próprio de que está nas garras de forças que não pode controlar. Surgiu-lhe, porém, o motivo patriótico que o iludiu no seu sentido de pensar «that he spoke the truth when he wrapped his selfish ambition in words of patriotism»[2]

[1] *The Male Characters of Euripides*, p. 116.
[2] *Ibidem*. Sobre as opiniões divergentes suscitadas por esta figura, *vide* H. Siegel, 'Agamemnon in Euripides' *Iphigenia at Aulis*', *Hermes* 109 (1981), 257-265.

Nas últimas palavras que dirige à esposa e à filha, e que parece tanta influência tiveram no espírito desta última, Agamémnon não passaria talvez de pessoa «not insincere». Não me parece de aceitar tal opinião, mas antes é preciso ver em Agamémnon apenas um realismo humano a que não estávamos habituados e que por isso nos choca e nos intriga, a ponto de criar a desconfiança de que algo existe escondido e difícil de detectar no seu íntimo.

Este realismo atroz estende-se às outras personagens, o que desgosta os amantes de figuras nobres e de todo idealizadas. Não devemos querer descobrir em Agamémnon ou mesmo nas outras pessoas da peça nem grandes defeitos nem virtudes divinas. Os grandes Heróis de Tróia são, afinal, medianamente humanos! É que da mediania humana, sem grandes virtudes, pode a dado momento explodir um acto de nobreza luminosa[1]. Os heróis não o são todos os dias, e, nos dias em que o não são, pertencem ao comum dos homens — eis uma conclusão que a peça nos pode sugerir.

Menelau, pela incompreensão de muitos dos críticos, é um homem doloso e cheio de fingimento. Já não pode o fraco ser arripiar caminho, usar de bondade! Bem me agradava dar um pouco de asas à imaginação para defender a boa intenção de Menelau, mas o dever e a honesta seriedade da análise e a dura razão mo impedem.

Menelau, em toda a sua história, desde Homero, foi ensombrado pela imagem inglória do marido enganado, e Eurípides também não se desleixou em denegri-lo na sua obra. Esta animosidade, porém, parece ir-se desvanecendo nas obras do último período da vida do poeta, e bem podemos supor uma parcial reabilitação da personagem na *Ifigénia em Áulide*. A aceitarmos isto, teremos de aceitar a sinceridade de Menelau. Não há dúvida que, como afirma BLAIKLOCK[2], o nosso juízo acerca da transformação interior do Atrida depende não pouco do grau de sinceridade das palavras e da emoção da fala de Agamémnon nos vv. 440 sqq. Mas já acima concordámos que

[1] Cf. P. W. HARSH, *A Handbook of Classical Drama*, p. 248.
[2] *The Male Characters of Euripides*, p. 97.

são um tanto pretensiosas e inúteis as subtilezas de caracterização que fariam de Agamémnon um cínico ambicioso. Portanto, cremos que a sinceridade emocional deste último foi um catalisador da profunda reacção e transformação *sentimental* de Menelau. O mesmo BLAIKLOCK, que interpreta bastante desfavoravelmente o carácter de Agamémnon, ao fechar o seu capítulo sobre o irmão, deixa estas palavras: «It would be possible for sensitive acting to give Menelaus the colour of sincerity, or its opposite, from the words of the existing text»[1]. Sem dúvida, teoricamente, do texto podem deduzir-se as duas opiniões, só com uma diferença: enquanto a primeira é acessível a qualquer, simples e naturalmente explicável, a segunda, a que nega a sinceridade de Menelau, resulta mais do espírito subtil e desejoso de descoberta dos eruditos que de uma real intenção do poeta. Se bem meditarmos, creio que na cena seria extremamente difícil fazer sentir a um público falsidade da parte de Agamémnon ou de Menelau com as palavras do texto. Além disso, qual das duas atitudes estaria no espírito do autor? GALIANO, numa análise acerca da evolução do tratamento desta personagem na literatura grega[2], conclui que em Eurípides podemos assinalar três etapas cronológicas desse tratamento: 1) Um primeiro grupo de obras em que a figura de Menelau é ridicularizada ou maltratada sem a menor benevolência; 2) Uma obra de transição cujo tom é menos hostil; 3) Um terceiro grupo mais bem matizado na compreensão humana do seu carácter. A nossa tragédia enquadra-se, portanto, logicamente, no momento exacto dessa evolução e preenche o lugar esperado, interpretando como sincero o rei de Esparta. A concluir, pois, aceitaremos um Menelau impulsivo (não bruto, como pretende BLAIKLOCK[3]), o qual sabe com mestria argu-

[1] *Ibidem*, p. 100.
As leituras divergentes sobre a personalidade de Menelau são objecto de análise em M. Ryzman, 'The reversal of Agamemnon and Menelaus in Euripides' *Iphigenia at Aulis*', *Emerita* 57 (1989), pp. 111-118.
[2] «Estado actual de los problemas de cronología euripidea», 321-354, especialmente pp. 329-339.
[3] *Op. cit.*, p. 94.

mentar e usar da palavra como se fosse um sofista, o que aliás é um traço comum a todas as personagens da peça; e que, finalmente, se emociona com facilidade e, num momento de predomínio do sentimento, consegue renunciar ao seu grande fito e fraqueza — a Helena, sua esposa.

Adiante veremos a função do coro na determinação da autenticidade de intenções dos dois irmãos.

POHLENZ[1] diz que Clitemnestra é completamente diversa da Clitemnestra do mito e, de facto, da do mito resta-nos, na *Ifigénia em Áulide*, apenas uma vaga sombra imperceptível e pouco mais do que um nome. ANDRÉ BONNARD[2] chama-lhe, com todas as suas virtudes, uma nobre burguesa; na boca de CONACHER[3], «Clytemnestra is presented as an amusing mixture of *grande dame* and *femme de ménage*». São estas excelentes definições de uma natural impressão que nos fica do carácter da ainda virtuosa esposa de Agamémnon. Nada tinha no seu comportamento familiar por que pudesse ser repreendida: por isso, não merecia que seu marido a tivesse enganado e pretendesse matar-lhe a filha. Não vou até ao extremo de não considerar sincero o seu interesse pela vida de Ifigénia, mas o que me parece é que essa sinceridade está ofuscada por um odioso egoísmo. A. GARZYA[4] define bem o seu defeito, ao dizer que não é a falta de amor, do amor materno ou da coragem, mas o facto de ver apenas um caso pessoal no destino da filha. A sua tacanhez de vistas curtas e egoísmo criam-lhe a incapacidade de se elevar acima de si mesma.

Clitemnestra, na caracterização desta tragédia, é vítima do seu futuro literário, nele se projecta e deixa ao mesmo tempo *adivinhar* o seu odioso acto posterior, a que um mesquinho orgulho, tão claramente denunciado nesta peça, a levou. Aliás, a mesquinhez é um traço característico da figura burguesa: a curiosidade de conhecer a genealogia do futuro genro; a vaidade pretensiosa como mãe de família; os escrúpulos finais em

[1] *Die griechische Tragödie*, I, p. 465.
[2] «Iphigénie à Aulis, Tragique et Poésie», *MH* 2 (1945), 87-107.
[3] *Euripidean Drama*, p. 259.
[4] *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, p. 122.

torno do luto. Enfim, Clitemnestra sente a morte da filha de forma autêntica e sincera, mas à sua maneira, segundo interesses pessoais, e é isto que a isola um pouco entre as outras personagens, porque, embora os outros não sejam basicamente superiores em carácter ou virtudes, são capazes de, num momento próprio, elevar-se acima do comum dos homens, enquanto ela se deixa tombar na inútil impotência humana, e no rancor pessoal.

Com Aquiles e Ifigénia ficamos em presença de dois jovens, de duas figuras que podíamos designar por luminosas, que pertencem, no dizer de H. WEIL[1], ao paraíso de Eurípides. Um liame espiritual comum, que nós estranhamente não conseguimos perceber bem, mas nos deixa depois da leitura uma vaga impressão inexplicável, os aproxima e une numa auréola que se esboça e morre ao nascer. Não sei mesmo até que ponto não está relacionado com este facto o estásimo que canta as felizes origens de Aquiles a contrastar com o detino infeliz de Ifigénia. A explicação, porém, talvez esteja em que Eurípides se compraz, por vezes, em dar a vida a figuras jovens cheias de nobreza e ímpetos desinteressados, que nem elas próprias sabem explicar. Foi aquela vaga impressão que levou decerto alguns críticos a tentar objectivar em atitudes ou palavras esse mundo comum de idealismo juvenil. Assim surgem hipóteses de um romance de amor que morre ao nascer, de uma Ifigénia que entre outros motivos morre por amor[2]. Não foi, creio, este móbil que agitou uma e outra personagem no seu agir; no entanto, não podemos negar que não haja no seu comportamento um embrião do motivo amoroso, que haveria de ser explorado quase até à saturação, na Comédia Nova. Mas vejamos mais de perto, primeiro Aquiles, e depois Ifigénia. Se interpretarmos a motivação de Aquiles na tragédia apenas como resultado de uma ofensa praticada contra o seu nome e honra, haveremos de concluir que fica lesado o retrato moral do jovem herói; mas se, por outro lado, afirmarmos que o sentimento cavalheiresco daquele que toma o partido do mais

---

[1] *Sept Tragédies d'Euripide*, p. 306.
[2] *The Male Characters of Euripides*, p. 120.

fraco preside à sua acção, haveremos de sentir a existência de qualquer inexactidão crítica. Como resolver o intransigente paradoxo? É a autenticidade, a sinceridade e impetuosidade do seu carácter jovem que o levam a misturar afirmações incontroladas (vv. 919 sqq.), a falar sem pensar bem no que diz (vv. 959 sqq.). Eurípides quis tornar mais jovem o herói homérico, retratá-lo com aquele irreflexiva fogosidade da juventude ainda não calejada pela vida, embora possuidora de lições de uma sábia educação[1]. Creio ser esta a explicação desse paradoxal agir e afirmar de Aquiles: às palavras que fazem emergir o sentimento de honra tão cultivado pelos Gregos, vêm acrescentar-se outras que exprimem cavalheirismo, compaixão, e mais tarde o sentimento de admiração.

Declara que não é o casamento a base e motivo das suas afirmações e atitudes (vv. 959 sqq.)? Antecipadamente, Aquiles põe-nos de sobreaviso contra a injusta e desonrosa acusação que pressente lhe será feita:

> *οἵ με τὸν γάμων ἀπεχάλουν ἥσσονα.*
>
> (1354)

Uma vez consultado, seria capaz de prestar-se aos dolos e intenções de Agamémnon? É natural, porque, afinal, os inte-

---

[1] Aos que chegam ao extremo de encontrar o ridículo na figura de Aquiles, objecta com razão F. JOUAN (*Euripide et les Légendes des Chants Cypriens*, p. 286, nota 10) que «tout au plus noterait-on chez lui un peu d'infatuation juvénile».

Também vale a pena recordar a interpretação de KITTO (*Greek Tragedy*, p. 366), partindo do famoso composto ὑψηλόφρων do v. 919 (que ele traduz por 'high-minded'): «Only Achilles in person could provide us with that delicate character-sketch... so full of ironical humour, so reminiscent of Plato's young men; or the sketch of the young aristocrat who has graduated in Chiron's cave and can therefore write himself a glowing testimonial». Na mesma linha, CONACHER (*Euripidean Drama*, p. 259), que traduz o referido verso por 'my lofty-minded spirit stirs me to action', comenta que esta fala do herói é «a burlesque of both the heroic and sophistic styles, for by a bold stroke the dramatist makes the Centaur-trained young warrior a champion of the rationalistic school of ethics». O mesmo autor refere, na nota 19 da p. 260, as interpretações «favoráveis» do herói por POHLENZ, GRUBE, ROUSSEL, «all of whom take the Achilles of this play rather more seriously than I have taken him».

resses do rei de Micenas eram os interesses do exército a que Aquiles devia obediência e serviço. Nem ele conhecia sequer essa filha de Agamémnon, que traria a resolução dos problemas de todos, para a defender, e o seu dever militar obrigá-lo-á a facilitar e a servir a comum empresa (v. 967). Como não haveria de julgar, então, justo que uma vida fosse sacrificada pela causa comum, se a própria Ifigénia, por uma espécie de iluminação, acabou por aceitar tal princípio (vv. 1386-1391)?

Outra dificuldade surge em torno do comportamento de Aquiles no final da peça, no relato do mensageiro, comportamento esse que alguns supõem contraditório com as suas anteriores decisões. Não me parece a mim que haja contradição. Esta, se existisse, creio que poderia cingir-se aos vv. 1424 sqq. e aos vv. 1568 sqq.: nos primeiros, Aquiles vinca bem a sua decisão de proteger e salvar Ifigénia; nos segundos, ele próprio toma parte no sacrifício como ajudante das cerimónias. A contradição de atitude parece flagrante, mas o que talvez passa despercebido é que nos versos 1424-1427 Aquiles, impressionado com a coragem da vítima, se propõe acompanhá-la, não para salvá-la absolutamente, porque ela renunciou à salvação, mas para lhe fazer sentir até ao fim que morrerá por livre vontade e que a todo o momento poderá recusar, porque ele defendê-la-á uma vez que «terrível mal é a morte» (1415). Para isso, vai e colocará as armas junto do altar da deusa, pois bem pode acontecer que ela, no último momento, quando vir junto do seu colo o cutelo, solicite a intervenção do herói (1428-1429): eis a explicação da atitude de Aquiles. E como poderia nesse momento fatal intervir, se não a aguardasse junto do altar? E como poderia ele postar-se junto do mesmo, sendo suspeito ao exército, se não fosse a colaborar no cerimonial? A sua permanência e colaboração junto do altar não será, portanto, mais que um estratagema para poder, até ao fim, manifestar o apoio antes prometido a Ifigénia, porque, quanto a estar junto das aras do sacrifício, o próprio nos disse que o iria fazer. Não se poderia esperar que interviesse lutando, porque a atitude heróica por Ifigénia escolhida e que Aquiles aceitou, exaltando-a (1421-1423), essa a manteve a jovem nobremente até ao

fim. Sendo assim, se houve mudança em Aquiles, não foi no momento do sacrifício, mas sim quando posto perante as palavras cheias de entusiasmo heróico e patriótico de Ifigénia, numa espécie de iluminação interior que lhe revela um novo mundo de ideias e o leva a encarar, sob um novo prisma e com mais veemência, a defesa da jovem.

Somos agora chegados ao momento de tratar daquela figura para quem ou por causa de quem evoluem todos os acontecimentos e movimentos da tragédia — Ifigénia. Se bem que entre em cena apenas numa fase relativamente adiantada da acção, a sua sombra domina também toda a primeira parte do drama, em que se joga nos acontecimentos o destino da sua pessoa. Criou o poeta uma expectativa não pequena, para no segundo episódio a lançar jovial, terna, luminosa e alegre nos braços de um pai que momentos antes decidira a sua morte. Quanto ao efeito psicológico resultante do contraste entre os outros caracteres um tanto soturnos e a luminosidade do carácter de Ifigénia, não cabe aqui falar, mas haverá que reconhecer uma angustiante ironia catártica no diálogo entre o pai e a filha. A esta epifania de aspecto familiar, em que na filha de Agamémnon bem podia ver-se o retrato de uma jovem da sociedade contemporânea de Eurípides, segue-se a descoberta de uma dura e feroz realidade que nos traz uma atitude de desfalecimento e choro, a culminar com a patética súplica da filha ao pai. Dentro do carácter com que de início a personagem se projecta no nosso espírito, nada de anormal há nesta segunda reacção de luta e apego à vida, de repulsa pelo sacrifício. Assim reage, segundo a natureza, o comum dos homens da vida real e diária. O surpreendente surge, porém, quando, num contraste violento com esta última atitude, Ifigénia decide por sua livre vontade entregar-se à imolação. Esta mudança interior um pouco brusca foi motivo de censura da parte de Aristóteles[1], que a grande maioria dos críticos modernos não

[1] *Po.* 1454 a: **ἔστιν δὲ παράδειγμα ... τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν. Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῆι ὑστέραι.** Sobre o assunto, veja-se o artigo de HERMANN FUNKE, «Aristoteles zu Euripides' Iphigeneia in Aulis», *Hermes* 92 (1964), 284-299, e bibliografia aí citada. A interpretação de B. SNELL,

aceita. Acusa Aristóteles de incoerência dramática o facto de a mesma Ifigénia, que antes suplicara ao pai para lhe poupar a vida e longamente se lamentara numa monódia, agora se oferecer para uma morte voluntária. Como muitos outros, não só não participo da opinião de Aristóteles, mas até vejo aqui um sinal claro do instinto e génio dramático do poeta. Em primeiro lugar, tal contraste de atitudes não é humanamente impossível nem inverosímil: não raro o espírito humano, accionado por ressonâncias inconscientes, toma, sem qualquer lógica, resoluções sucessivamente contraditórias num movimento regido por leis misteriosas, resoluções essas que depois vai iluminando pela luz da reflexão e do raciocínio; em segundo lugar, de modo algum podemos considerar imotivada a mudança de Ifigénia: as palavras acerca de uma pátria que é necessário manter livre vindas de seu pai calaram decerto bem fundo no espírito da jovem donzela, porque só assim se explica que retome, para justificar a sua transformação íntima, aqueles mesmos argumentos que ao pai serviram para recusar-lhe a salvação; actuante ainda devia ter sido a pessoa e atitude nobre e decidida de Aquiles para salvá-la. Enfim, foi a reflexão, portanto, que veio consciencializar, confirmar e reforçar uma resolução tomada num movimento íntimo espontâneo e idealista. A própria Ifigénia, tendo lançado uma leve censura à mãe por a ver em vão irada contra o seu marido, se lhe dirige assim:[1]

Ouve, mãe, o que ao reflectir me ocorreu...

Esta reflexão foi, com certeza, accionada pelas palavras do pai e pela atitude e desígnios de Aquiles; foi-o ainda talvez pela dura realidade em que se viu imersa.

---

dada em 1928 no seu célebre estudo *Aischylos und das Handeln im Drama*, define admiravelmente, quanto a nós, o processo mental da jovem, quando diz: «O seu caminho vai do medo da morte à morte voluntária... Ifigénia não é uma figura vacilante como os dois reis. A sua incerteza é a incerteza da pessoa inexperiente, que avança no seu caminho primeiro às apalpadelas, e que por isso se sente ainda sob a pressão do mundo exterior» (p. 497 da reedição publicada na colectânea *Euripides*, Wege der Forschung, Darmstadt, 1968).

[1] *Οἷα δ' εἰσῆλθέν μ' ἄκουσον, μῆτερ, ἐννοουμένην* (1374).

Esse carácter despreocupado e jovem, simples e irresponsável, representante de um idealismo de juventude em que Eurípides acreditou[1] e de que nos deixou exemplos maravilhosos, esse carácter «misto de fraqueza e força, de timidez e heroísmo, retrato autêntico e sugestivo da natureza», descobriu, não só por meio da reflexão mas ainda através de uma espécie de iluminação interior espiritual, que algo existe superior à vida. E assim, conforme conclui POHLENZ[2], «o constrangimento externo mais uma vez se transforma em livre acto ético».

Renovo mais uma vez a minha convicção de que, longe de pretensas, complicadas e pouco acessíveis subtilezas de caracterização, que só lançam nebulosidade na peça, devemos optar pela aceitação da seriedade das personagens, sem pretendermos desvirtuar os seus sentimentos. Todas elas são tremendamente humanas e, embora se afastem demasiado dos paradigmas tradicionais de caracterização, devemos resistir à tendência para as encarar sob o prisma desses modelos, o que seria, em meu entender, um erro.

---

[1] Cf. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, I, p. 463, que cita a frase de SCHILLER a seguir traduzida.

[2] *Op. cit.*, I, p. 466.

O CORO

Perante a catalisação que o movimento dramático sofre com as vicissitudes surgidas da apreensão, por parte de Menelau, da carta que Agamémnon enviara para Argos, e com a chegada súbita de Clitemnestra e Ifigénia, Agamémnon — mas não Eurípides —, através das palavras

ὑμεῖς δὲ σιγήν, ὦ ξέναι, φυλάσσετε
(542)

faz adoptar ao coro uma atitude de silêncio, perante os factos.

Esta atitude, porém, não se pode dizer que é observada até ao fim.

Quando nos vv. 1080 sqq. o coro, cantando, estabelece o maravilhoso contraste entre as festas que acompanharam as núpcias de Peleu e Tétis e o futuro heróico de Aquiles, e a triste e trágica festividade que, a Ifigénia, reservaram os Argivos, ele está muito longe de guardar o exigido silêncio. O próprio epodo tem logo à cabeça, em posição de relevo, um *σὲ δ'ἐπὶ κάραι στέψουσι καλλικόμαν*, pelo qual se dirige, sem intermediários, a Ifigénia.

Nem alguém poderá convencer-me, a não ser que se prove a inautenticidade de tais lugares, de que o coro tem uma participação nula, ou secundária, no drama, quando, na última parte lírica, ele dialoga com a vítima voluntária, para a coroar, logo a seguir, com um cântico de glória. Com efeito, aqui o coro toma parte na própria acção[1]. Por isso, nós afirmámos, contra-

---

[1] Também CONACHER (*Euripidean drama*, p. 257 e nota 16) reconhece que, embora a maior parte dos coros de *Ifigénia em Áulide*, sem serem meramente decorativos, constitua apenas um acompanhamento, uma espécie

4

riamente a alguns, que foi Agamémnon, mas não *Eurípides*, quem exigiu do coro silêncio.

Mas ainda quanto ao silêncio pedido, mais talvez que exigido, por Agamémnon, como se explica que o coro não o tenha respeitado até ao fim?

É perfeitamente explicável: — a partir do momento em que a dolosa atitude de Agamémnon foi desmascarada e as suas intenções vieram à luz do conhecimento de todos, o compromisso de silêncio era inútil, e o coro não mais precisa de procurar temas de fuga para os seus cantos, como antes fizera. Atente-se, no entanto, em que esses temas a que me refiro não estão nunca, completamente, à parte do tema geral da peça, porque nós temos que ver, nas intenções do poeta, algo para além da simples intenção de representar o drama de Ifigénia, sem mais: o sacrifício por uma pátria comum, a Hélade, cujo nome se repete com certa obsessão, o próprio duro contraste vincado na peça entre os Gregos e os bárbaros, são raios de luz escapados de algum secreto desígnio do dramaturgo.

Há uma espécie de convergência de duas linhas temáticas que se fundem, no final: a linha do mitológico paradigmático e a linha da realidade verosímil. A primeira é expressa pelo coro, a segunda, pelos actores: geometria angular de todo o drama é, talvez, a metáfora que melhor nos explicará a função do coro, nesta tragédia. Na verdade, as personagens, a pouco e pouco, vão-se apagando da realidade verosímil, para recolherem ao seio do mitológico, e o coro, que vogava no mar do mito puro, vai-se sucessivamente aproximando da realidade, não no sentido da identificação com ela, mas enquanto a pode assimilar.

---

de expansão lírica, de certos momentos da acção, a ode do primeiro estásimo e a que precede o quarto episódio «make significant contributions to the theme of the play».

ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

Será a *Ifigénia em Áulide* verdadeiramente uma tragédia?

Perante tal interrogação, nem todos são concordes ao responder, ainda que nos custe aceitá-lo.

E se é tragédia, qual o seu valor literário-dramático?

De novo a discordância se guinda aos extremos mais contrastantes.

A primeira pergunta exige instantaneamente uma segunda (*quaestio quaestionem invocat*, decalcando o vetusto dito latino): que entenderemos nós por tragédia? A isto não responderia eu melhor do que o fez A. C. SCHLESINGER[1]: «Tragedy may be defined simply as those forms of drama that have been called tragedy by any substantial group of people». Esta definição decepcionante, e ingénua talvez para muitos, é um verdadeiro achado que impressiona pela sua simplicidade e por nela se não encontrar desrazão. De facto, como vamos nós negar que seja tragédia uma obra dramática que os Gregos, criadores da mesma tragédia, tinham por tal?

É que, decerto, anda viciado o nosso conceito de tragédia, por demasiado rígido no seu âmbito, e é da máxima conveniência que um género literário não seja definido rigidamente segundo um padrão ou uma técnica[2]. Sendo isto assim, não temos sequer que pôr-nos a pergunta inicial:

Ifigénia em Áulide é uma tragédia.

Se, porém, entrarmos no campo dos valores literários e dramáticos, teremos que entrar no da subjectividade dos gostos,

---

[1] *Boundaries of Dionysus*, p. 1.
[2] Cf. A. C. SCHLESINGER, *op. cit.*, pp. 1-2 e especialmente p. 4.

que por sua vez dependem dos mais variados factores de cultura, personalidade, emotividade, sensibilidade artística, etc., e isto num plano mais ou menos sincrónico, porque, se formos para um plano diacrónico, outros factores se somarão, de maior peso. Uma obra dramática que na actualidade seja pouco apreciada, pode tê-lo sido, em elevado grau, entre os Gregos, o que parece ter acontecido em relação a *Ifigénia em Áulide*, que foi, na antiguidade, uma peça de eleição. De tudo isto me parece que depende em parte o ajuizar acerca dos valores de uma obra. Se me interrogassem, em certos casos, acerca de qual de duas tragédias seria a melhor, preferiria responder que eram diferentes: é difícil ser-se absoluto em questões tais. Se, porém, nos perguntarmos que espécie de tragédia é *Ifigénia em Áulide*, por exemplo, não hesitaríamos um instante em responder que não é tragédia no mesmo sentido em que o é a tragédia da *Oresteia*, a *Antígona*, a *Medeia*; nem esta última no mesmo sentido em que o são as duas primeiras.

É justo reconhecermos que « we may not say that there are some things that cannot be done in drama; there are only things that have not yet been done in drama»[1].

É agora tempo de, em quadro sinóptico, espraiarmos a vista na variada e por vezes contrastante paisagem das principais opiniões e interpretações que orbitaram em torno da nossa tragédia:

1) Não temos preferência, e por isso começaremos por KITTO[2] que, «in a rather tendentious review of the play», como escreveu BLAIKLOCK[3], a classifica de melodramática, de «West-end half-tragedy», porque crê que a tragédia grega tem os seus padrões, pelo que me parece estabelecidos a partir de um não muito grande número de peças; é segundo esses padrões que a *Ifigénia em Áulide* não passa de tragédia de segundo plano, ou categoria.

---

[1] A. C. SCHLESINGER, *op. cit.*, p. 5.
[2] *Greek Tragedy*, p. 360.
[3] *The Male Characters of Euripides*, p. 97.

2) Para POHLENZ[1], a peça é um drama psicológico, em que se debate não já a tragicidade heróica, como em Ésquilo, nem a criatura forte, como em *Medeia*, mas a tragicidade daquela criatura fraca, cuja vocação interior, embora no comando, é a de um servo, e a tragicidade daquela que, sendo fraca, enfrenta, com heroísmo, o sacrifício da sua vida — é a tragicidade de seres humanos iguais àqueles que o poeta tivera ocasião de observar no seu tempo. POHLENZ vê, nesta peça, uma intenção programática, um apelo aos Gregos, para que unidos, defendessem a liberdade ameaçada da Hélade.

3) Peça de salvação frustrada e isolamento, mas agora, de salvação, no sentido interno, relativo às figuras, a considera A. GARZYA[2]: todas as personagens da peça tentaram, de algum modo, salvar Ifigénia, mas falharam, porque não souberam conjugar, num único instante, os seus esforços que sempre aparecem fora do tempo, ou tarde demais ou cedo demasiado; isto criou uma situação de isolamento a Ifigénia, personagem em quem converge toda a acção.

4) ANDRÉ BONNARD[3] interpreta-a como um poema maravilhoso e cruel tragédia, como peça de τύχη, definindo esta como «rede de mal entendidos, de quiproquós, de circunstâncias azarentas que parecem ligadas a certa carência de deuses e à inata capacidade dos homens»; identificando-a com *o Acaso, o Azar, uma ausência, a sorte:* tudo isto contribui para um isolamento, numa solidão que, da parte das outras personagens, se cria em torno de Ifigénia e que leva a ‹τὸ› χρεὼν ἀνευρεῖν (vv. 1331-1332), em que reside toda a força trágica.

5) MURRAY[4], que duvida da autenticidade dos anapestos líricos iniciais e do final, por um lado classifica a nossa peça de «exemplo único e interessantíssimo» da etapa de transição entre a «antiga tragédia do séc. v e a chamada Comédia Nova»; por

---

[1] *Die griechische Tragödie*, I, pp. 465-467.
[2] *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, pp. 118-129.
[3] «Iphigénie à Aulis, Tragique et Poésie», p. 88.
[4] *Euripides and His Age*. Os passos citados pertencem, respectivamente, às pp. 112 e 117.

outro lado, considera bem tratado o argumento, afirma que não é das melhores peças de Eurípides, mas que os aficionados da leitura de dramas não-habituados à solidez convencional das tragédias do séc. V facilmente a preferem dentro do conjunto do drama grego.

6) Apesar das partes espúrias, na opinião de GRUBE[1] resta o bastante para tornar o drama muito «atraente»; o cómico não está ausente e há, na peça, muito boas razões para concluir «que Eurípides aqui avançou ainda para mais perto da Comédia de Menandro, embora não possamos dizer se isso não é devido, em parte, à revisão de Eurípides o Moço à obra do pai»[2].

7) A apreciação de CONACHER[3] resume-se em poucas palavras: «A peça (embora não seja, penso eu, uma tragi-comédia ou melodrama) claramente não é uma tragédia: não há uma relação significativa, entre o carácter da heroína e o destino que externamente lhe foi imposto...no fim, a peça torna-se num simples espectáculo de heroísmo juvenil».

8) Finalmente, um juízo — muito mais antigo, mas digno de registo, o de A. E. HAIGH[4]: «In spite of its imperfect condition, the tragedy is a work of great beauty and interest».

Perante todas estas opiniões, forçoso nos é concluir que nem todas têm a mesma validade, ou são igualmente completas.

Reportando-nos, porém, às interpretações de POHLENZ, A. GARZYA, BONNARD e MURRAY, reconhecemos que cada uma de per si é válida, mas insuficiente. Em meu parecer, é o seu conjunto que nos proporcionará a melhor visão interpretativa da peça. Esta surge-nos, assim, não como tragédia que ilustre, ou revele estritamente um *só ideal ou conceito*, mas como tragédia de *múltiplas* intenções, cujos fundamentos assentam

[1] *The Drama of Euripides*, p. 421.
[2] *The Drama of Euripides*, p. 422, que cita a frase de NORWOOD (*Greek Tragedy*, pp. 288-289) trasladada entre comas.
[3] *Euripidean Drama*, p. 250.
[4] *The Tragic Drama of the Greeks*, p. 315.

na vivência de um complexo substrato político, social e intelectual que então dominava em Atenas.

E os vestígios de uma época conturbada, que se deixam entrever na peça, levam-nos a crer que foi escrita em Atenas, ou pelo menos, sob a opressão do ambiente que então lá se vivia.

Neste drama, «o de maior novidade e mais singular, dos de Eurípides», acredito, com POHLENZ, que haja um apelo à consciência grega para que defenda a liberdade, e a existência da Grécia, perante a ameaça bárbara que se pressente[1]; com GARZYA[2] e A. BONNARD[3], acredito que há uma nova atitude intelectual, perante a humana realidade, atitude que descrê dos deuses, do homem e da sua capacidade de modificar os acontecimentos e quebrar a dura necessidade; e, por fim, reconheço com MURRAY[4], que há, na *Ifigénia em Áulide*, um definido embrião da Comédia Nova, não só pelo tratamento singular e novo do tema, mas ainda pela especial e diferente caracterização das personagens.

Para apoiar estas asserções, basta pôr em relevo certos passos mais significativos de uma análise da peça, com vestígios do ambiente político ateniense. Temo-los claros na já designada «Campanha Eleitoral de Agamémnon» (vv. 337-342); o apelo à liberdade da Grécia é demasiado evidente, não só nos motivos que acabam por accionar o sacrifício, mas ainda na veemente e firme antítese que a peça grava, entre Gregos e bárbaros (vv. 1400-1401). Acerca da incapacidade do ser humano, dessa adversidade múltipla e por vezes instável que fere os homens, nova entidade, de que nasce a necessidade que agora preside, qual deusa, aos destinos humanos, resultado da evolução do demonismo da anterior tragédia de Ésquilo e Sófocles e a que os Gregos chamaram *τύχη*, acerca desta e dos conceitos que giram na sua órbita, basta-nos recordar a presença fre-

[1] *Die griechische Tragödie*, I, pp. 466-467.
[2] *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, p. 123.
[3] «Iphigénie à Aulis, tragique et poésie», p. 88.
[4] *Euripides and His Age*, p. 117.

quente das palavras *τύχη*[1], *μοῖρα*[2], *δαίμων*[3], *ἀνάγκη*[4], das quais três aparecem associadas[5] no verso 1136:

ὦ πότνια μοῖρα καὶ τύχη δαίμων τ'ἐμός.

Nesta tragédia, se a visão temática envolve uma acentuada renovação, o mesmo acontece no âmbito formal, que, embora não se afaste, nas grandes linhas, dos esquemas da antiga tragédia, apresenta, no entanto, uma série de processos e pormenores, mais ou menos novos, ou menos usados. Para que a análise da peça fique menos monótona e porque, por vezes, tema e forma estão intimamente relacionados, não separaremos os dois aspectos, o formal e o temático, mas fá-los-emos alternar ou misturar, entre si.

O prólogo, de que trataremos no próximo capítulo[6], revolve as longínquas causas de uma situação angustiosa, numa longa *rhesis* que se motiva em diálogo de densa tensão psicológica, intensificada pelo ambiente nocturno que se vai evaporando, até aos alvores da manhã.

O diálogo em que se sofre a atmosfera pesada da vivência de um presente atroz, o poeta vasa-o em anapestos semilíricos,

---

[1] Vv. 56, 351, 390, 441, 511, 595, 719, 858, 864, 1136, 1280, 1403.

Note-se que, no verso 351, a *τύχη* está ligada aos deuses (*τῆι τύχηι τῆι τῶν θεῶν*).

[2] Vv. 1136, 1508, 1605. Nete último exemplo, também *μοῖρα* está dependente dos deuses (*ἐκ θεῶν μοίρας κυρεῖ*).

[3] Vv. 444, 1136. Em 976, 1076, 1514, a palavra ocorre como mero sinónimo de *θεός*.

[4] Vv. 443, 761, 1327. O exemplo do v. 761 apenas reforça, no entanto, o carácter inexorável dos oráculos divinos (*ὅταν θεσῦ / μαντόσυνοι πνεύσωσ' ἀνάγκαι*). Com sentido idêntico a *ἀνάγκη* temos *τὸ χρεὼν* em 1331: *<τὸ> χρεὼν / δί τι δύσποτμον / ἀνδράσιν ἀνευρεῖν.*

[5] A associação de *Τύχη* e *Μοῖρα* já constava do fr. 8 DIEHL de Arquíloco, onde se diz que são essas duas entidades que tudo darão aos homens. Por sua vez, a relação entre a *Μοῖρα* e os deuses, que os Poemas Homéricos põem de maneira que dá lugar a mais do que uma interpretação, transforma-se numa subordinação daquela a estes no fr. 1 DIEHL, v. 30, de Sólon.

[6] Abstraímos aqui, portanto, dos problemas de autenticidade, que versaremos oportunamente.

enquanto à longa *rhesis* — qual pausa entre dois cumes de intensa actividade psicológica e espiritual —, pertence o habitual trímetro iâmbico da tragédia.

Depois do diálogo inicial que termina com o convite, por parte do escravo, para que Agamémnon desabafe com ele os seus problemas, e depois de este último ter relatado na *rhesis* a longa história que os originou, a segunda parte dialogada conclui com a partida do servo para Argos.

O prólogo, além de nos dar a conhecer uma longa série de acontecimentos essenciais à compreensão perfeita e completa da peça, além de preparar ou anunciar mais que uma cena posterior, tem a virtude de, logo de início, nos desvendar as facetas de Agamémnon e do seu drama interior.

Na revelação dos factos antecedentes mais próximos, Eurípides lança mão de um expediente dramático que já não é novo no seu teatro, que se supõe ter sido ele o primeiro a utilizar e que, no drama antigo, foi depois muito aproveitado — a carta.

Não é um expediente novo, porque, pelo menos em *Hipólito e Ifigénia entre os Tauros,* desempenhava já um papel importante no desenrolar da acção e, além disso, por um escólio de Gregório Coríntio[1], supõe-se que também na *Estenebeia* havia uma carta. Por seu turno, na *Ifigénia em Áulide*, não se pode falar de uma carta só, porque, na realidade há duas, de cujo conteúdo somos informados: a primeira enviara-a Agaménenon a Argos para ordenar a vinda da filha a Áulide sob o engano de casamento; a segunda destinava-se a anular e modificar a mensagem anterior. O maior e verdadeiro significado dramático pertence, todavia, a esta última que, no entanto, não age sobre o desenrolar da acção, como acontece no *Hipólito* e na *Ifigénia entre os Tauros*, porque os próprios acontecimentos posteriores vieram anular a sua função.

Enfim, no prólogo, embora o tema da carta seja um elemento importante, o que mais nos fere o sentimento estético e espiritual é, fora de dúvida, o espesso ambiente nocturno e o carácter reflexivo do diálogo.

---

[1] NAUCK[2], p. 567.

O coro é formado por jovens mulheres de Cálcide que vêm na intenção de admirar os portentosos exército e armada de que seus maridos lhes haviam já falado, e assim o párodo é essencialmente constituído por uma descrição dos vários contingentes da armada e das ocupações de alguns dos chefes. Não deixa de ser significativo que a pessoa de Aquiles tenha aqui um lugar de relevo: é-lhe dedicado todo um epodo (206-230). A descrição dos contingentes da armada é um autêntico catálogo das naus, tema de longa tradição literária (basta lembrar o Canto II da *Ilíada*), mas que constitui novidade, na tragédia[1].

O primeiro episódio abre com uma viva e acre altercação entre o velho escravo, que Agamémnon enviou a Argos, e Menelau, que o surpreendeu no caminho. Acorre, entretanto, Agamémnon e gera-se entre os dois irmãos uma longa discussão, ora revestindo a forma de esticomitia, ora de tiradas (ῥήσεις) mais ou menos longas. Esta discussão (ἀγὼν λόγων) é interrompida por um mensageiro, que anuncia a chegada breve da esposa e da filha de Agamémnon e que corta a palavra a Menelau, no meio de um verso (414). Esta entrada súbita do mensageiro, a tirar, irreverentemente, a palavra a outrem, possui, em meu parecer, um apreciável efeito cénico que compensa e justifica bem o processo. Após a fala do mensageiro, duas *rheseis* não pequenas, uma de Agamémnon, outra de Menelau, expõem a profunda e paradoxal mutação que no espírito daqueles provocou a inesperada viragem dos acontecimentos.

O episódio termina com a aceitação do sacrifício da filha, por parte de Agamémnon, depois de Menelau, convertido, ter estado a sugerir, na precedente esticomitia, as últimas hipóteses de salvação para Ifigénia, que o irmão considera inviáveis.

A ninguém passa despercebida a ordem ou pedido de silêncio que Agamémnon dirige ao coro (542), e que, ao contrário daquilo que alguns pensam, este acaba por não respeitar, porque esse silêncio só tem razão de ser até ao momento em que Agamémnon é desmascarado.

[1] Vide *infra* pp. 182-186.

Neste episódio é de certa importância observar as variações métricas existentes:

- — disputa entre o velho escravo e Menelau, em trímetros iâmbicos (esticomitia) (vv. 303-313), com uma ἀντιλαβή no v. 310;
- — discussões entre Menelau e Agamémnon, em tetrâmetros trocaicos catalécticos (vv. 317-401); entre as duas ῥήσεις que se seguem à esticomitia inicial, há um dístico do Corifeu em trímetros iâmbicos (vv. 367-377);
- — a partir da esticomitia que precede a entrada do mensageiro e se segue a um novo dístico iâmbico do coro, as personagens passam a exprimir-se, até ao fim do episódio, em trímetros iâmbicos (vv. 402-542).

Perante este quadro e a leitura do texto, não podemos evitar concluir que a mudança de metro, nos vv. 317-401, tem por fim expressar melhor, pelo ritmo, a mudança vibrante do comportamento emocional das personagens. Assim o coro, na sua prudente sensatez de moderador de paixões, não participa nas variações emocionais das figuras e, por isso, se expressa, não em tetrâmetros, mas em trímetros. Com a nova viragem dos acontecimentos, também as personagens regressam ao trímetro iâmbico (vv. 402 sqq.). Não é aqui (vv. 317-401) o único lugar na peça em que o poeta se serve do tetrâmetro trocaico cataléctico, para marcar uma fase diferente dos acontecimentos ligada a uma nova atitude emocional decorrente dos mesmos.

O coro, que viera para gozar o doce e variado panorama da frota grega, em breve se vê perante graves problemas e as atitudes intemperadas e apaixonadas de dois irmãos. Agamémnon pedira-lhes, também, silêncio sobre os factos, como já vimos. Por isso, no seu cântico primeiro, a estrofe versa o tema da μετρία nos ímpetos do amor, a necessidade de moderação no gozo dos dons de Afrodite; a antístrofe apresenta o motivo da diversidade das naturezas e caracteres, e aque-

loutro que não me atrevo a dizer por outras palavras que não as do texto mesmo:

τροφαί θ' αἱ παιδευόμεναι
μέγα φέρουσ' ἐς τὰν ἀρετάν
(561-562)

com o tema final que refere os meios de atingirem a ἀρετή, mulheres e homens, e que, juntamente com a estrofe, universaliza certos princípios em que o homem deve atentar; o epodo canta o tema dos vv. 71-76 do prólogo, o tema dos amores loucos de Helena e Menelau. A perplexidade frente à antístrofe resulta, para nós, do teor e conteúdo das ideias nela expostas, ideias essas relacionadas com problemas que então agitavam os espíritos e que giravam em torno das implicações da φύσις, da relatividade dos valores humanos, do significado e objectivos da παιδεία. Sobre este ponto, somos obrigados a reconhecer que, se Eurípides, por vezes, aborda problemas comuns à Sofística, à qual pagou o seu tributo em alguns aspectos, na sua atitude intelectual ou espiritual, perante tais problemas, não comunga com aquela. Eurípides não é, como diz BIGNONE[1], o poeta da dúvida, enquanto esta não é para ele conclusão, mas momento psicológico que procura ele mesmo superar; Eurípides não será tanto «filho da sofística», como observador e crítico que valoriza e aproveita os seus valores positivos: é que no plano ético e social «la critica euripidea presuppone un mondo di valori umani positivi, a cui nulla fa riscontro nella sofistica»[2].

O seu pensamento guardaria uma atitude mais próxima da de Sócrates, do que da Sofística, e, apesar de este algo ter devido, decerto, àquele movimento[3], nem por isso poderá, apesar de Aristófanes, fazer-se concordar com ela o seu pensamento, de que Platão mais ou menos fielmente se faz o

---

[1] *Apud* N. PETRUZZELLIS, «Euripide e la Sofistica», p. 374.
[2] *Op. cit.*, p. 376.
[3] Sobre este assunto, veja-se H. ROHDICH, *Die Euripideische Tragödie*, pp. 18-22.

transmissor. Isto que acabamos de expor é-nos parcialmente documentado pela presente ode coral: aceita como lei domadora das paixões a μετρία; apesar da diversidade das φύσεις humanas, acredita no carácter irrefragável do bem e da justiça (vv. 559-560); confia ainda na existência de valores humanos (vv. 562 sqq.) e no papel da educação, como aperfeiçoadora da φύσις (vv. 561-562).

No epodo já não há reflexão, mas consideração de um caso humano concreto em que não houve μετρία χάρις (554--559), nem πόθοι δ'ὅσιοι (555), nem Helena soube alcançar a ἀρετή nos dons de Cípris escondida; e Páris esqueceu que τό τε γὰρ αἰδεῖσθαι σοφία, / τάν τ' ἐξαλλάσσουσαν ἔχει / χάριν ὑπὸ γνώμας ἐσορᾶν / τὸ δέον (563-566).

A partir do v. 590, o coro saúda a chegada de Clitemnestra e Ifigénia com respeito e simpatia.

O episódio que se segue é cheio de poderosa força trágica. Após uma cena familiar de saudações, que alguns classificam de burguesa, mas que é bela, pela simplicidade e naturalidade realística envolvente, pai e filha caem em longo diálogo, sob a forma de esticomitia, no qual contrastam a leveza, sinceridade e despreocupação no falar de Ifigénia, com as palavras pesadas, ambíguas e de dolorosa preocupação que Agamémnon vai acumulando. Acumulam-se as palavras, acumula-se o potencial de emoção, e Agamémnon já não resiste: a sua emoção transborda em exclamações de uma angústia que não pode revelar à esposa (vv. 681-684). Não se pode afirmar que Agamémnon não seja sincero. A sua atitude presente (677 sqq.) lembra-nos as resistências em que se debatia Medeia, chorando por ter de matar os filhos[1].

Agamémnon, perante Clitemnestra, teve de atribuir a sua emoção a outro motivo que não o verdadeiro. Esta última, compreensivamente, considerou natural tal emoção. Nota-se, porém, desde já, que as relações entre marido e esposa não aparecem revestidas do mesmo naturalismo e sinceridade que as entre pai e filha.

---

[1] O paralelo, feito por SCHADEWALDT, é recordado *apud* C. KUMANIECKI, *De consiliis personarum apud Euripidem agentium*, p. 113.

Na longa esticomitia, quase até ao final do episódio, que fecha com uma curiosa referência ao que constitui, para a Hélade, o capricho da divindade, e com uma reflexão acerca da mulher que o homem deveria escolher, para si, na longa esticomitia, dizíamos, satisfaz Clitemnestra a sua curiosidade acerca do noivo da filha e revela um carácter um tanto pertinaz e obstinado (v. 740), demasiado legalista. Ela tem realmente razão, mas é uma razão antipática, a sua.

Não há no episódio que acabamos de analisar, todo ele escrito em trímetros iâmbicos, qualquer mudança de ritmo.

Dentro das circunstâncias actuais, a acção decorre normalmente, e o tetrâmetro que Eurípides usa nesta peça, quando qualquer brusca transformação emerge dos acontecimentos, não tem lugar justificado aqui.

Canta a ode coral subsequente (vv. 751-800) como os Helenos hão-de chegar a Tróia, pátria de Cassandra, a profetisa inspirada de uma divindade; canta como hão-de rodeá-la os Aqueus, para conquistar pelas suas lanças a irmã dos divinos Dioscuros, e como os Troianos postados pelas muralhas cuidarão em defendê-la; canta, finalmente, como será triste e desolador o fim de Tróia e seus habitantes. A pintura deste quadro final, que preenche todo o epodo, é de um patético sublime e delicado, e finaliza por uma apóstrofe contra Helena, cheia de cepticismo acerca da sua origem divina.

Também no episódio que agora vamos analisar, alguém — o velho escravo — traz uma brusca viragem dos acontecimentos que tem expressão própria na mudança de ritmo. A entrada de Aquiles está imbuída de uma autoconfiança que logo se retrai perante o aparecimento de uma mulher, Clitemnestra, que provoca certo embaraço no espírito do herói (vv. 801-818).

Sucede-se um desfazer de mal-entendidos embaraçosos que deixa às duas personagens o sentimento de que algo de anormal concorre para aquela situação delicada, de que alguém está dolosamente a ultrajá-los (vv. 810-854). É este pressentimento que o velho escravo confirma, explanando os factos e toda a gravidade das circunstâncias. O falar do escravo está

carregado de informações e vivências emocionais tais que catalisam e criam um ambiente geral de emoção que se comunica logo e afecta as outras duas personagens, Clitemnestra e Aquiles. Foi, decerto, para vincar esta ambiência agitada e assinalar o novo rumo da acção que Eurípides deixou o trímetro iâmbico para utilizar, em esticomitia, o tetrâmetro trocaico cataléctico (vv. 855-916).

Após a patética *rhesis* de Clitemnestra em tetrâmetros, passa-se a uma nova fase de maior serenidade espiritual, a uma fase de reflexão, sobre os acontecimentos, suas implicações e soluções.

Acerca de como estão realizadas as duas tiradas de Clitemnestra (vv. 900-916; 977-997) que enquadram a de Aquiles (vv. 919-974), bastante mais extensa, afirma KUMANIECKI o seguinte[1]: «Oratio Euripidea vere ratione constructa est: primum preces, deinde argumenta, postremum verba, quae misericordiam evocent, posita sunt».

Na *rhesis* que profere (vv. 919-974), Aquiles expande os seus sentimentos, ideais e intenções, de forma analítica[2].

Todo o discurso é um fervilhar de juventude exaltada, que ora dá largas ao elemento emocional, ora o reprime para dominar a razão: assim se compreende a alternância de motivos e afirmações que, embora pareçam contraditórias, podem, perfeitamente, coexistir, na mesma pessoa, junto de tal oscilação espiritual. Esta continuará a dominar, em Aquiles, até ao final do episódio, pois, se nos vv. 998 sqq., voa nas asas dos sentimentos e emoção, já no v. 1009 se acolhe ao domínio das coisas razoáveis.

A acção, com o findar do episódio, mais uma vez fica suspensa: Clitemnestra irá implorar, tentar convencer Agamémnon a recuar. Qual será a decisão deste último?

O silêncio que Agamémnon pedira ao coro não mais tem significado ou interesse, pois que todas as suas maquinações estão descobertas, e por isso, em violento contraste com a

---

[1] *Op. cit.*, p. 114.

[2] *Idem, ibidem.*

luminosidade das festas dos esponsais da mãe de Aquiles, e dirigindo-se directamente a Ifigénia, as mulheres de Cálcide cantam, numa escolhida comparação bucólica, a sorte que espera Ifigénia. O facto de Eurípides preencher a estrofe e antístrofe com o motivo dos esponsais de Peleu e Tétis não deixa de ser intencional. Ele quer pôr em relevo a figura de Aquiles, que é uma das suas inovações, e, segundo uma constante de toda a peça, a que nos referiremos à frente, trata-a, transportando o seu nascimento para o mundo longínquo do mito puro.

O coro termina por umas considerações de carácter gnómico, e logo Clitemnestra, ao sair à cena, nos informa da sua intenção de se encontrar com o marido, que avista a aproximar-se (vv. 1103-1105).

O diálogo estabelece-se entre marido e mulher, voluntarioso, da parte desta, assente em base falsa e perturbado, da parte daquele, que acaba por se sentir dolorosamente desmascarado (vv. 1106-1145).

Clitemnestra aproveita, então, o estado espiritual de perturbação do marido, para tentar convencê-lo a não sacrificar a filha, por isso ser injusto e desrazoável. Os seus argumentos, porém, revestem-se de um nítido egocentrismo, ou até mesmo, de egoísmo, pois encara a morte da filha, mais como ofensa e injustiça que ela mesma não merecia, do que como acto impraticável e absolutamente injusto. Assim se compreende que invoque, no seu arrazoar, antigas contendas e ressentimentos mal cicatrizados; assim se compreendem as mal contidas e dissimuladas ameaças funestas para o futuro (vv. 1146-1208).

Entre a tirada de Clitemnestra e a patética súplica de Ifigénia a seu pai, apenas o coro lança um curto apelo a Agamémnon, para que opte por uma decisão mais razoável (vv. 1209-1210). As palavras da filha, para o pai, ao contrário das de Clitemnestra, são impressionante e intensamente excitadoras de sentimentos de piedade paternais (vv. 1211-1252).

A exaltação do sentimento domina todo o discurso de palavras, e nem ódio, nem rancor afloram num vislumbre sequer.

Ela chama a atenção do pai para as suas lágrimas que são, em seu entender, a melhor arma que tem, para tentar demovê-lo; recorda as antigas carícias e palavras felizes; queixa-se de que nada tem a ver com Alexandre e Helena, implora um olhar, um beijo, para levar como recordação feliz do pai; enfim, ela associa à sua ἱκεσία o choro inconsciente mas significativo do seu pequeno irmão, e culmina com uma premente apóstrofe de repugnância em relação à morte (vv. 1250-1255).

Clitemnestra, por duas vezes, nas suas palavras, incriminara Helena (vv. 1168 e 1201), como origem do mal presente; Ifigénia retoma o motivo (vv. 1236-1237), e o coro fecha a cena da súplica proclamando a perfídia da mesma que precipitou na actual angústia os Atridas e seus filhos (vv. 1253-1254).

Bem difícil será a resposta de Agamémnon, mas nem por isso é menos firme. A expedição a Tróia que exigia o sacrifício de Ifigénia e que até aí fora axialmente encarada sobretudo como tendo por fim libertar e reconduzir Helena, passa agora claramente a não ser já uma causa particular, pessoal, mas uma causa colectiva, helénica.

Não se trata já de se conquistar só Helena, mas de vingar a Hélade, de a fazer livre, de mostrar aos bárbaros que lhes custara caro tentarem novos raptos de esposas gregas. Pela firmeza das palavras, pela intensidade das súplicas da filha de Agamémnon, estamos em crer que realmente, além de quaisquer sentimentos menos nobres que pudessem habitar o espírito do Chefe dos Gregos, além da força das circunstâncias, um outro desígnio mais nobre e alto o impelia a aceitar a morte da filha: este era a liberdade da Hélade. Em situações cruciais, o homem consegue abstrair de si próprio, para por vezes, quase loucamente, se deixar absorver e guiar pelos ideais e pela solidariedade humana.

Não era a recuperação, em si, de uma mulher, que constituía motivo suficiente para explicar a guerra, mas o significado dessa recuperação é que movia o exército dos Gregos contra Tróia. Esta é a grande directriz que até agora estivera ofuscada, embora não completamente esquecida, pelo jogo dos

interesses particulares, e que Agamémnon, firme, numa consciencialização nova e esclarecida, propõe ao espírito de *sua filha* e da esposa. Foi, decerto, este ideal de liberdade da Hélade, que era preciso defender e que Agamémnon aqui proclamou, o facto que alertou Ifigénia e a decidiu a oferecer-se, mais tarde, ao sacrifício.

Mais uma vez Eurípides recorre à monódia, trecho cantado que pode substituir o estásimo para escoar os sentimentos e reflexões de uma personagem[1]. Aqui é Ifigénia que lamenta, dolorosa e desiludida, a sua sorte (vv. 1279-1335). Clitemnestra gritara a sua infelicidade e a sua já decidida intenção de vingança sobre Agamémnon, e logo a filha se lhe seguiu, acusando o pai; amargamente recordando, amaldiçoando, reflectindo acontecimentos, destino de homens e caprichos loucos de deusas; chorando o fado cruel que o incompreensível Zeus lhe reservou. Cheia de sofrimento está dos mortais a geração, mas deparar com uma triste necessidade fatal é algo de bem infeliz. Perante as lamentações e sorte de Ifigénia, também o coro se curva à dor que exprime breve, mas sinceramente, em dois versos (1336-1337).

Com isto, chegamos àquele episódio último cheio de abandono e heroísmo, em que a jovem filha de Agamémnon se impõe aos factos, absorvendo-os e transformando-os, por uma vontade que os nobilita. Este desvio da sucessão lógica dos acontecimentos, mais uma vez Eurípides o expressa pelo tetrâmetro trocaico (vv. 1338-1401), mas, depois de estabelecida a nova linha de rumo dos mesmos, o regresso ao trímetro parece inevitável.

O episódio tem início, quando Ifigénia avista um agrupamento de homens que se aproxima, e que logo a mãe reconhece ser Aquiles com homens seus (vv.1338-1339). Ifigénia já não pode, sem perturbação, estar em presença de seu presuntivo noivo, mas sua mãe explica-lhe que deve ficar; Aquiles

---

[1] Sobre a natureza e métrica destes equivalentes das árias na ópera, vide o estudo de M. O. PULQUÉRIO, *Características métricas das monódias de Eurípides.*

nem lamenta a desdita daquela mãe que vai perder uma filha; de tudo, de todos os acontecimentos, presságios tristes, que se agitam, entre o exército e seus chefes, ele informa Clitemnestra; a filha desta está presente. Triste realidade que se sofre passivamente!...

Eis, porém, que uma nova luz brilha, e, numa espécie de êxtase nascente e tímido, Ifigénia, num misto de carinho e firmeza de vontade, se dirige à mãe, dizendo: *Minha mãe, escuta minhas palavras...* (vv. 1368-1369). Clitemnestra não devia irar-se assim, contra seu esposo, nem elas deviam intentar o impossível; o estrangeiro, Aquiles, esse digno era de louvor, mas não valia a pena que ele se sacrificasse inutilmente; a Hélade exige com razão o sacrifício de uma vida, porque mil e mil nobres varões vão arriscar a sua, para desagravar a Pátria; uma glória invulgar espera aquela que vai sacrificar-se pela liberdade da Hélade; não pode um mortal obstar às vontades dos deuses e, além disso, aos bárbaros cabe a servidão, aos Helenos a liberdade. Por tudo isto, Ifigénia entrega à Hélade o seu corpo (vv. 1369-1401).

O coro realça a atitude da donzela, mas lamenta a exigência da divindade e da fortuna (vv. 1402-1403). O próprio Aquiles, que até então nela vira uma noiva que, por formalidade, devia defender, passa a exteriorizar um novo, estranho sentimento de admiração pela jovem, que o leva a desejar, mais intensamente, as suas núpcias; ele quer defendê-la, recebê-la em seus palácios, e dá-lhe conselhos, porque a morte é um mal terrível (vv. 1404-1415).

O jovem filho de Peleu, perante a insistente intenção de Ifigénia de sacrificar-se, não encontra, porém, outra atitude a tomar que não seja a de admirar profundamente e exaltar aquela a quem, mesmo assim, estará pronto a defender, se acaso, no momento em que o cutelo brilhar sobre o seu colo, ela se arrepender e solicitar a sua protecção. Com isto se afasta o jovem guerreiro (vv. 1421-1432). Mãe e filha trocam palavras de dor e despedida (vv. 1433-1466). As disposições de seus espíritos diferem agudamente: à primeira, acodem os sentimentos demasiado pessoalistas de humilhação, egoísmo, inconfor-

midade e ódio; é a nobreza de sentimentos, a *abnegação*, o sacrifício por um ideal patriótico e humano, o amor e o perdão, aquilo que lhe enche as fibras recônditas do coração. Mas, não nos deixemos ludibriar por preconceitos ou apreciações incompletas quanto à figura de Clitemnestra. Ela não deixa de ter a sua razão, de chorar por um ideal, ainda que instintivo, de defender a sua missão de mãe. Não descobriu, no entanto, não atingiu que algo de mais alto se ergueu, que exigia imolação daquilo que, quase por direito sagrado, lhe pertencia defender. Extremamente comovedora, porém, é a atitude cheia de amor, com que Ifigénia envolve, sem excepção, todos aqueles que lhe são queridos, e o pedido que faz à mãe para que afaste o ódio de seu pai é como que uma censura a esse sentimento que transforma a simpatia que poderíamos ter por Clitemnestra, não em antipatia, mas mais talvez em tristeza e dó, por ela não saber ser capaz de se elevar a um amor livre de condicionamento.

Como onda marinha que ao longe se vem enchendo, para se espedaçar contra as rochas, ou a praia, num festival de espuma marulhante, assim o crescendo emotivo, que nasce e vai engrossando ao longo do diálogo entre mãe e filha, rebenta e se expande em modulações extáticas de canto, após o convite feito por Ifigénia, ao coro, para que entoe um péan à deusa (vv. 1467-1469).

Ela mesma canta, absorvida num êxtase de martírio, e, embora não consiga comunicar ao coro algo que seja do seu entusiasmo, por renovados e insistentes convites, trá-lo à participação no canto (vv. 1475-1509). Assim termina esta parte: Ifigénia vai sacrificar-se por sua terra-mãe; patético adeus lhe sai do peito, ao dia, à luz; já avança para o local do holocausto e é então que o coro rompe numa ode final, considerando, sem nenhuma convicção de alegria (v. 1523), a nobre glória conquistada pela mártir, o cruento acto que breve terá realização, os efeitos próximos e remotos que dele estavam pendentes (vv. 1510-1531).

Com o adeus final de Ifigénia, a acção atingiu o limite extremo, sob o ponto de vista emocional, mas não sob o ponto

de vista factual. Ifigénia levou, realmente, até ao fim, a sua tenção? Depois que ela saiu da cena, como decorreram as coisas? A estas perguntas responde a parte final da peça, dando plena satisfação aos factos, de modo a ficar a acção completamente esgotada.

Na verdade, uma vez que Ifigénia partira e o coro se manifestara cantando (vv. 1510-1531), o nosso espírito nada mais pede e poderá, simplesmente, aceitar: «Ifigénia foi para morrer». Um mensageiro, porém, surge na cena excitado; algo sucedera de inesperado, imprevisível. Clitemnestra, pelo menos, assim interpreta a aparição daquele (vv. 1534-1537). E, na realidade, assim acontecera.

Para não se enganar na narrativa, o mensageiro conta apaixonado tudo, desde o princípio (vv. 1540-1612): como chegara ao bosque sagrado da deusa, acompanhando a filha de Agamémnon; como este escondera o rosto e ela o consolara, dando-lhe maior ânimo; como o povo pasmou, Taltíbio ordenara o silêncio sagrado e Calcas aprestara as últimas coisas; como agira o filho de Peleu (cumprindo a promessa de, até ao fim, assistir à jovem) e como falou. Enfim, tudo estava já prestes; o povo, de olhos cravados no chão, assistia, de pé; um sacerdote toma do cutelo, desfere o golpe, todos levantam os olhos, mas — oh! maravilha — a virgem donzela não jazia sobre o altar da deusa; uma corça a substituía, viva e palpitante.

Grita de pasmo o sacerdote, grande clamor sai da multidão.

Calcas interpreta o acontecimento como intervenção favoravelmente significativa da deusa, e exorta os Gregos a partir, sem demora, para Tróia. Ele, o mensageiro, viu e conta o que viu; Ifigénia, decerto, se evolou para junto dos deuses, e Clitemnestra não tem razão em persistir na sua raiva contra o marido.

Este relato maravilhoso e cheio de vida, na primeira parte, sobretudo, vem pôr termo à história de Ifigénia, e o que se lhe segue é apenas um suplemento que me lembra o final de *Medeia*.

Regista a reacção céptica da rainha e faz contrastar as atitudes de Agamémnon e Clitemnestra, ante os factos últimos do relato: em vão as palavras do coro a exortam, porque nada a apaziguará e o seu ressentimento contra Agamémnon permanece. Este, porém, e ao contrário daquela, manifesta-se aliviado do peso ingente que antes o acabrunhava e, ainda que formalmente, despede-se da esposa, em tom amigo. A peça finda com o coro a desejar partida feliz e feliz regresso ao Atrida.

O PROBLEMA DA AUTENTICIDADE DA PEÇA

Quem escreveu *Ifigénia em Áulide*? É a questão que ainda nos falta discutir.

Vamos com este capítulo abordar o problema crucial, muito debatido e, por isso, tornado complexo, que é o da autenticidade da peça. Porque é complexo (são na verdade muitas e variadas as opiniões), tentaremos ordená-lo o melhor possível, para que não fique obscuro, mas claro, e, se algo for preterido, que o seja o menos possível.

Aliviemos primeiro o nosso fardo, afirmando que não está em causa a autenticidade da obra na sua totalidade. Esta é uma afirmação de que, creio, nenhum estudioso do assunto costuma duvidar, embora um helenista como D. L. PAGE tenha ido ao extremo de lhe retirar mais de um terço[1]. A simples leitura da tragédia revela, demasiado evidente, o cunho de Eurípides, para que ela pudesse ter sido composta, na sua totalidade, por outro escritor, ainda que imitando-o. Não há, portanto, polémicas a instaurar quanto à aceitação da autenticidade da obra sob um ponto de vista geral, e as contestações cingem-se mais especialmente a certos passos mais ou menos extensos e importantes: são eles o prólogo, de que falaremos desenvolvidamente, o párodo e o êxodo que discutiremos com certo desenvolvimento, em último lugar, neste capítulo; há

[1] Cf. F. JOUAN, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, p. 275, nota 2: «L'effort critique pénétrant, mais trop radical dans ses conclusions, de D. L. PAGE aboutit à exclure de notre drame plus du tiers des vers (548 sur 1629), considérés comme des interpolations d'origines diverses: poètes attiques, metteurs en scène, acteurs, écrivains byzantins». Não nos foi possível o acesso directo à discutida obra de PAGE, *Actors'Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford, 1934.

ainda aquelas alterações, deturpações ou acrescentos que, como em todas as peças de Eurípides, surgem, nesta talvez demasiado multiplicadas pela ânsia de assinalar interpolações em toda a parte[1] ou para fugir a dificuldades de interpretação.

a) *O Prólogo*

Partindo do princípio de que a *Ifigénia em Áulide* foi uma das últimas obras de Eurípides, e porque foi posta em cena, não pelo próprio, mas por seu filho homónimo ou sobrinho, um enxame de dúvidas se levantou acerca da autenticidade do prólogo. HENRI WEIL[2] dá-nos uma revisão geral do panorama das opiniões mais antigas. Assim, afirma que uns entenderam não passar a representação, atestada pelos gramáticos, de uma reposição; ou que houvera na antiguidade duas redacções da tragédia, das quais só a segunda, a do filho de Eurípides, chegara até nós (BOECKH, *Graecae Tragoediae Principum....* Heidelberg, 1808); ZIRNDORFER (*De Euripidis Iphigenia Aulidensi*, Marburg, 1838) pretende que o texto actual é uma mistura da redacção primitiva com a redacção, muito diferente, do filho de Eurípides; outros preferiram supor que o poeta teria deixado a obra incompleta e que seu filho ou sobrinho a teria publicado assim mesmo, sendo as lacunas preenchidas por mãos diversas através dos tempos (MATTHIAE e os dois DINDORF, nas suas edições de Eurípides[3]).

A refutação destas teses foi feita por HENRI WEIL e, por isso, iremos passar à frente, deixando aos interessados a possibilidade de completarem a sua informação acerca destas opiniões, para observarmos o que posteriormente se escreveu

[1] Cf. F. JOUAN, *op. cit.*, p. 275, que observa: «Il n'est pas douteux, cependant, que les excès de l'hypercritique ont été provoqués par la connaissance des conditions particulières dans lesquelles ce drame a vu le jour».

[2] *Sept Tragédies d'Euripide*, pp. 307 sqq.

[3] Opinião depois mantida, entre outros, por JAMES DIGGLE, *CR* 21 (1971), 178-180, que supõe que os prólogos actuais tenham sido encomendas distintas de encenadores.

em torno deste problema. São variadas as posições e, por vezes, contraditórias ou fundamentadas em bases um tanto subjectivas:

MURRAY[1] considera que houve dois prólogos, um em trímetros e outro em anapestos, o primeiro da autoria de Eurípides, o segundo da de Eurípides filho. Actualmente, temos apenas a adaptação feita por um terceiro, e, por causa da mesma adaptação, encontram-se ambos esses prólogos incompletos. É o que hoje se chama a «teoria dos três autores».

POHLENZ[2], mais comedido, aceita que todo o prólogo é de Eurípides e que este, surpreendido pela morte, apenas não teve tempo para fundir as duas partes, a anapéstica e a iâmbica, de modo a formarem uma unidade orgânica. Portanto, ambas as versões seriam de Eurípides. De opinião idêntica são PARMENTIER[3] e CONACHER[4].

GRUBE[5] afirma que o prólogo é suspeito, mas concorda que não pode qualquer arranjo posterior (como, por exemplo, fez MURRAY na sua edição de Oxford) resolver as dificuldades; supõe ainda que inicialmente o prólogo seria constituído por um monólogo seguido de diálogo, diálogo esse que foi remodelado provavelmente com o fito de omitir o monólogo.

[1] Na sua edição de Eurípides, e em *Euripides and His Age*, p. 113.

[2] *Die griechische Tragödie*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, ²1954, I, pp. 459-461.

[3] «L'Iphigénie à Aulis d'Euripide», *Bulletin de la Classe des Lettres de l'Académie Royale de Belgique*, 5ᵉ. série, 12 (1926), 266-273 (*apud* CONACHER, *op. cit.*, p. 253, n. 11).

[4] *Euripidean Drama*, p. 253, nota 11. Acerca da opinião de H. GRÉGOIRE («Le Catalogue des navires dans la parodos de l'Iphigénie à Aulis d'Euripide», *Bulletin de la classe des Lettres de l'Académie Royale de Belgique* 1948, 16-31), sabemos apenas, através do resumo de *L'Année Philologique*, que também aceitava a autenticidade dos dois prólogos (embora atribuísse a realização, se não mesmo a concepção, do párodo a Eurípides o Moço). Também H. STROHM (in *Gnomon* 43, 6 (1971), 610-613) admite a hipótese de dois planos de prólogo, ambos feitos por Eurípides, como a mais provável.

[5] *The Drama of Euripides*, pp. 422-423.

E. FRAENKEL[1], com base numa imitação de Plauto no *Pseudolus*, elabora a sua opinião, tomando uma atitude, em parte, diametralmente oposta à de MURRAY: segundo este erudito, os anapestos é que são de Eurípides e os iambos são de alguém anterior a Aristóteles. Depois, um terceiro, leitor ou editor, teria fundido as duas partes, estropiando no meio os anapestos e suprimindo o final dos trímetros iâmbicos.

De primeira importância nesta questão são as reflexões feitas por KNOX[2], que, depois de sintetizar os argumentos principais que determinaram tantas dúvidas relativamente à autenticidade do prólogo, passa a responder-lhes, um por um, para concluir que a versão mais satisfatória, do ponto de vista poético e dramático, é a que temos, que não hesita em atribuir a Eurípides. Todo o debate moderno resulta, na sua opinião, da nossa falta de maleabilidade para aceitar a inovação num elemento da estrutura trágica — o prólogo —, em que Eurípides pareceu, em geral, tender para o convencionalismo e para uma certa monotonia.

Examinemos, também nós, o prólogo e as principais acusações que ao mesmo são feitas, para se avaliar da sua verdade ou razão de ser. Veremos até que ponto são válidas as acusações e teremos assim o aspecto negativo da questão; veremos também os valores literários desse prólogo e a sua importância na economia da peça, e teremos o aspecto positivo. Lançando o plano, resta dar-lhe execução, que é o que vamos tentar fazer pelo melhor.

Terá o prólogo algum traço que o torne único entre os de Eurípides? Descrevendo-o, veremos que é composto de três partes assim distribuídas: diálogo em anapestos, *rhesis* de Agamémnon em trímetros iâmbicos, novamente diálogo em anapestos — todas essas partes ligadas intimamente pelos factos, pensamento e ambiente que as informa. Ora uma divisão

[1] «Ein motiv aus Euripides in einer Szene der Neuen Komödie».
[2] B. M. W. KNOX, "Euripides' Iphigenia in Aulide: 1-163 (in that order)", *YCIS* 22 (1972), 239-261.

tripartida do prólogo, se percorrermos a obra que nos resta do poeta, veremos que por ele foi usada várias vezes:

ALCESTE	*rhesis* + canto + diálogo
HIPÓLITO	*rhesis* + canto + diálogo
HELENA	*rhesis* + diálogo + canto
ELECTRA	*rhesis* + diálogo + canto
TROIANAS	*rhesis* + diálogo + canto

Estes são casos que não deixam dúvidas acerca da tripartição, porque cada uma das partes está demarcada até por mudanças métricas e musicais, que pressupõem a alternância de trechos falados e cantados.

Da confrontação, porém, dos casos acima com os termos da equação constitutivos do prólogo de *Ifigénia em Áulide*, logo sobressai uma diferença: enquanto nos primeiros são sempre constantes os elementos *rhesis*, diálogo e canto, com a *rhesis* em primeiro lugar e o diálogo, ora em segundo, ora em terceiro, na *Ifigénia em Áulide*, além de serem dois os elementos de natureza lírica, a *rhesis* não está em primeiro lugar, mas enquadrada pelos referidos elementos, que bem poderíamos considerar um só, devido à continuidade formal e ambiental existente entre ambos. Apesar, portanto, de na obra euripidiana haver mais prólogos tripartidos, nem por isso o prólogo presente, no seu conjunto, deixa de ser menos original e deixa de estar menos isolado na produção de Eurípides, por causa da conjunção da natureza dos elementos constitutivos e da disposição.

Surgem, todavia, outras objecções baseadas em repetições adentro do prólogo e entre este prólogo e passos doutras peças, e pretensas contradições, que levam, como acima afirmamos, E. FRAENKEL a tomar uma posição crítica oposta à de MURRAY. Aliás, as opiniões de um e outro erudito enquadram-se em duas atitudes perante o prólogo, por outros partilhadas, quer através de estudos pessoais aprofundados do assunto, quer por simples opção resultante da análise das várias opiniões.

Descremos, entretanto, das razões pouco plausíveis e, por vezes, a nosso ver, demasiado subjectivas e extrínsecas que

levaram E. FRAENKEL a aceitar os anapestos e a objectar contra os trímetros.

Depois de qualificar de pueril o arranjo tradicional, afirma FRAENKEL que, às perguntas e exortação dos vv. 43-44, de modo nenhum poderia Agamémnon responder:

'Εγένοντο Λήδαι Θεστιάδι τρεῖς παρθένοι

(49)

Não sei porquê! Perante o convite do velho escravo, é desde o princípio, e pela raiz mais funda do mal presente, que o rei começa a sua narrativa. Não são os acidentes triviais da guerra de Tróia que Agamémnon pretende explanar, mas sim a origem, a causa da situação actual. Nem esta maneira de contar é menos normal, menos natural, mesmo no espírito humano actual[1]. Quantas vezes não me acontece ter ouvido a alguém uma história longa por causa de uma situação recente que seria só o que deveria contar-me!

Que o pormenor dos vv. 71 sqq. seja ou não absolutamente secundário, creio que é um tanto problemático. Mas, mesmo que o fosse, porque é que o poeta, tão propenso a controlar aqui e além o mito pela razão, não há-de dar-nos um motivo razoável dessa paixão tão fatal a Agamémnon e sua filha? Nem é só o estado de espírito de Hécuba (os vv. 71 sqq. aproximam-se, de facto, muito dos vv. 991 sqq. das *Troianas*) que pode explicar tal descrição da pompa de um príncipe bárbaro. É que em *As Troianas*, as palavras de Hécuba são para acusar e, na *Ifigénia em Áulide*, servem para explicar a maligna paixão. Quanto à aproximação dos textos, fala-se num e noutro do mesmo príncipe bárbaro, que era preciso descrever em todo o seu aparato, luxo e riqueza característicos e constantes dos orientais, certamente como aqueles de que Eurípides tinha conhecimento, e nada mais natural do que o poeta repetir uma

[1] Cf. os exemplos dados por KNOX (*op. cit.*, pp. 246 sq.), que abonam do carácter convencional desta forma de regresso às origens, na abertura de um discurso de resposta.

imagem de cores e brilho que guardava no seu espírito: assim nas duas descrições de uma mesma imagem compreende-se perfeitamente que haja uma certa identidade vocabular. Nada há, portanto, a meu ver, que comprove até aqui a falta de autenticidade dos trímetros.

FRAENKEL, porém, vale-se de outros argumentos: repetição de motivos entre os trímetros e os anapestos, e uma pretensa contradição entre os vv. 106-107 e os vv. 124 sqq.; suposição ainda de que alguns factos expressos nos trímetros o estariam em anapestos que foram suprimidos.

Há, sem dúvida, repetições de motivos, mas não vejo como pode isso comprovar a impossibilidade de ser um único autor a escrever. Em qualquer conversa, quantas vezes se não repete o mesmo motivo? Além disso, a diferença de dinamismo e superioridade literária dos respectivos passos tem muita razão de ser: Agamémnon, por exemplo, não pode expressar-se do mesmo modo quando narra a longa história que desagua na actual situação, e quando vive essa mesma situação pungente. O Agamémnon dos trímetros é o que reflecte, o que recorda, o que desfia os meandros dos acontecimentos que trouxeram o presente; o Agamémnon dos anapestos é o angustiado que vive momentos de sobressalto e insegurança. Há uma pausa no dinamismo da vida. Nos versos 111 sqq. não há a catalisação psíquica dos sentimentos que preside à elocução dos vv. 139 e 152. E, se Eurípides tantas vezes utiliza a métrica e a música para estabelecer diferentes estados psíquicos, porque não aqui?

O maior volume, porém, de repetições verifica-se entre Agamémnon, que se exprime ou exprimiu em trímetros, e o velho escravo, que se exprimiu ou exprime em anapestos. Os momentos ou circunstâncias são muito diferentes, para já não falar na motivação das palavras de cada um e seu significado. E tudo isto, no entanto, até pela métrica, como já acima deixámos dito, está acentuado. Quando nos versos 109 sqq. Agamémnon repete o motivo dos vv. 35 sqq. que o escravo pronunciara, a sua intenção é identificar a este último a carta a que se refere, aquela mesma a que o servo aludira; no v. 114, se o rei insiste na fidelidade do servo, as palavras têm um

significado muito diferente: no servo é um protesto, no rei é a aceitação, a confirmação do mesmo. Finalmente, vê FRAENKEL repetição entre os vv. 112 sqq. e 117 sq. de Agamémnon e do escravo respectivamente. Creio, no entanto, bem natural que, depois de o primeiro ter afirmado que ia confiar o conteúdo da carta ao seu escravo, este manifestasse a sua concordância e a conveniência disso mesmo. É que assim, com as suas palavras, ele podia confirmar o que estava escrito. Aliás, pode ver-se esta sua preocupação, não satisfeita completamente, de como comprovar a veracidade das suas informações nos vv. 153 sq.

Resta-nos ainda tecer algumas considerações acerca de uma mais ou menos comummente aceite contradição entre os versos 106-107 e os 124 sqq. Suponho, porém, que se trata apenas de um problema de interpretação. Na verdade, o facto de Agamémnon ter afirmado que só Calcas, Ulisses, Menelau e ele sabiam do dolo maquinado com o nome de Aquiles, não impede que o escravo anteveja as iras do herói. É isso que ele quer exprimir: perante o que acaba de ouvir, admite que, mais cedo ou mais tarde, Aquiles descobrirá tudo, e grande será então a sua ira. E assim acabou por acontecer[1].

Ponhamos, portanto, de parte as conclusões de FRAENKEL e debrucemo-nos sobre a opinião de MURRAY. Ora, pretender, segundo a corrente de opiniões de que MURRAY partilha, que os trímetros é que são de Eurípides e que os anapestos são de seu filho ou outro qualquer poeta posterior afirma-se-me de longe bem menos aceitável, e um tanto contraditório em relação à história literária. Se eu houvera de negar uma das duas partes do prólogo, essa haveria de ser a dos trímetros. E a razão é simples: com os últimos anos de Eurípides, a tragédia entrou num período em que o conteúdo lírico do drama sofria forte decadência, a ponto de alguém afirmar que, depois do ano 400 a.C., não houve mais cantos líricos. Sendo assim, como admitirmos para autor dos anapestos um poeta do séc. IV, como admitirmos que um poeta medíocre qualquer iria escrever um tão belo trecho lírico ou semilírico? É possível, porque quase tudo é possível se quisermos, mas bastante improvável. O lirismo é uma tentativa de adaptação da tragédia aos novos tempos. Comportava, por vezes, arrojadas inovações musicais, como as que Dionísio de Halicarnasso refere quanto ao *Orestes*[1]. É, portanto, difícil aceitar que não fosse Eurípides quem escreveu o trecho anapéstico que o próprio MURRAY reconhece como «opere sane pulcherrimo»[2], uma vez que, depois de Eurípides, a queda do lirismo dramático, segundo os conhecimentos que temos, foi vertical.

[1] Não é de menos importância a chamada de atenção do público para uma sugestão, que fica a pairar até ter, mais adiante, o seu desenvolvimento. Esta é uma qualidade informativa que Knox muito a propósito valoriza (*op. cit.*, pp. 250 sq.).

Até aqui apenas tentámos expor a natureza dos argumentos que levavam à negação da autenticidade, concluindo pelo seu carácter subjectivo, inseguro ou não suficiente. Agora, porém, trataremos de investigar o que possa haver de positivo, de valorativo, no prólogo, não só em si mesmo, mas ainda como parte integrante e essencial da tragédia.

Aquilo que para muitos é motivo de objecções — a disposição das três partes constituintes do prólogo — é no meu entender mais uma de entre as muitas originais novidades de Eurípides. E, vendo bem, que há de anormal? Os anapestos líricos já vimos que não, pois usou-os Eurípides na *Andrómeda*[3]. Será o enquadramento de um trecho iâmbico entre dois de metro anapéstico lírico? Mas isso poderá ser uma virtude, é mais um exemplo da notável capacidade de renovação de temas e formas que caracteriza a arte de Eurípides. Ou não havia de poder inovar aqui o nosso poeta, quando pôde inovar em tantos outros momentos? Nem eu vou deitar mão do argumento de que da sua obra conhecemos apenas uma parte,

[1] Sobre o papel do canto solo e sua crescente valorização neste poeta, veja-se o já citado estudo de M. O. PULQUÉRIO, *Características métricas das monódias de Eurípides*.

[2] No aparato crítico ao v. 1.

[3] Segundo o testemunho do *schol.* de Ravenna às *Thesmophoriazusae* de Aristófanes. Cf. a análise feita por KNOX deste momento da peça perdida de Eurípides (*op. cit.*, p. 243).

porque é absurdo que um criador de génio possa executar uma obra em moldes por si inusitados ainda, e, se este prólogo fosse o primeiro no género, Eurípides já não pudera moldar outro semelhante, porque a morte lho vedara. Aliás, tanto os trímetros como o regresso ao metro inicial estão motivados. O velho escravo, preocupado com o estado de espírito de Agamémnon (*κἀκ τῶν ἀπόρων / οὐδενὸς ἐνδεῖς / μὴ οὐ μαίνεσθαι* (40-41), arrisca o convite *τί πονεῖς; τί νέον παρὰ σοί, βασιλεῦ; / φέρε κοίνωσον μῦθον ἐς ἡμᾶς* (42-43).

Que melhor motivação queríamos para Agamémnon contar a longa história dos seus males presentes? Assim, essa longa *rhesis* um tanto árida que ocupa de costume o início da peça parecerá mais natural e aceitável. A mudança de metro marca uma diferente intensidade de vivência humana: aqui o presente é obsessionante, cheio de preocupação, absorve o espírito, e a recordação de um longo passado, que desagua nesse presente, é como que um repouso até. Mas, atente-se que, mal o passado lança as suas águas no presente, logo o metro primeiro regressa para dar expressão mais viva a esse presente. Quando o rei, depois de toda a sua história, afirma que irá comunicar ao servo o conteúdo da carta, logo passa a um presente actuante que o faz vibrar e mais adiante gritar numa explosão de angústia:

> *οἴμοι, γνώμας ἐξέσταν,*
> *αἰαῖ, πίπτω δ' εἰς ἄταν.*
>
> (136-137)

Como se vê, a própria leitura da carta não surge por milagre, mas vem antes anunciada num contexto apropriado. As três partes estão, portanto, perfeitamente encadeadas, e a alternância dos metros é a expressão adequada e maravilhosa de dois momentos da realidade diferentemente vividos. Enfim, aindo a propósito desta introdução de iambos no meio de anapestos líricos, podemos citar nos *Persas* de Ésquilo uma alternância idêntica: o coro dialoga em troqueus com Atossa (vv. 155-175) e, depois de esta ter narrado o seu sonho em

iambos (vv. 176-214), de novo se retoma o diálogo trocaico (vv. 215-248)[1].

Outro aspecto que neste prólogo nos maravilha é a sugestão delicada, misteriosa e doce da atmosfera nocturna que imperceptível e progressivamente se vai resolvendo no alvor da aurora que anuncia o fogo da quadriga de Hélios (vv. 156-159). Neste ambiente de silêncios e impressões nocturnas, o espírito pende mais para a reflexão e para a confidência, dois elementos dominantes do prólogo, e o próprio drama íntimo de Agamémnon é mais absorvente, mais premente. Já não quero referir-me à parte sonora do trecho semilírico em que predominam tons de indizível poder sugestivo, onde, na primeira parte sobretudo, ao lado de uma ou outra ressonância vocálica, pululam o cicio e a melodia consonântica.

Argumento em prol da autenticidade do prólogo é ainda o facto de não só uma e outra parte se completarem, mas ainda de ambas serem necessárias à inteligência da peça[2]. Que as duas partes se completam, é difícil negá-lo, e que ambas são necessárias, é fácil demonstrá-lo: bastam os motivos que, duma e doutra, são desenvolvidos depois no corpo da peça. Entre eles, temos, nos anapestos, a contraposição entre a vida obscura e sem glória e a vida de honrarias e celebridade, entre a vil nascença e o nobre nascimento (vv. 16-19; 446-450); temos a apresentação dupla do velho servo como parte integrante do dote de Clitemnestra (vv. 46-48; 869-870); os vv. 25-27 prenunciam claramente a pressão do exército sobre o espírito de Agamémnon que nos vv. 513 sqq. se explicita sem as nebulosidades ou carácter vago da frase sentenciosa de compreensão mais ampla; finalmente, os vv. 124 sqq., que constituem para alguns pomo de discordância, revelam uma sábia previdência da parte do velho escravo acerca das possíveis reacções futuras de Aquiles. Nos trímetros, dos muitos que

---

[1] O exemplo é de H. WEIL, *Sept Tragédies d'Euripide*, p. 310.

[2] Apontado por W. H. FRIEDRICH, «Zur Aulischen Iphigenie», *Hermes* 70 (1935), 73-100, que conhecemos através de F. JOUAN, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, p. 275, nota 3.

poderíamos enumerar e que nos alongariam demasiado, apenas vamos apontar um ou dois para exemplo: um deles será a referência dos vv. 106-107 que muito bem preparam, em parte, para todo o segundo episódio e, em particular, para os vv. 514 sqq.; o outro será a evidente interligação que existe entre toda a primeira parte dos trímetros e os vv. 391 sqq., ou ainda a repetição mais desenvolvida do motivo dos vv. 75 sqq. no último epodo do primeiro estásimo. E nem nos deixamos impressionar pela contradição notória entre os versos 97 e os versos 360-361, porque é mais que aceitável, e é até prova bem marcante de como Eurípides era um excepcional observador da realidade humana: é que cada um conta os factos a seu modo, conforme os interesses que neles se têm. Finalmente, não podíamos fechar esta exposição sem uma referência ao testemunho que constituem as citações antigas de uma e outra parte do prólogo, referindo-as como de Eurípides[1].

b) *O êxodo*

Muito diferente do problema da autenticidade do prólogo é a discussão em torno do que se poderá afirmar do final da peça, do êxodo, onde não se vêem grandes possibilidades de controvérsias, pois o texto se encontra deteriorado em alto grau. Apesar de tudo, HULTON[2] sublinha a clareza e coerência do mensageiro.

Nesta última parte do texto, mais concretamente dos versos 1577 em diante, de modo nenhum se pode ter a pretensão de os possuir tal qual saíram das mãos de Eurípides ou coisa que se pareça. Houve, sem dúvida, uma forte corrupção. Para já não nos referirmos a KIRCHHOFF que atribuiu os vv. 1510-1531 a um interpolador, e àqueles que não aceitam

[1] Os trímetros iâmbicos eram conhecidos de Aristóteles (*Rhet.* III. 11), e os anapestos, de Crisipo e Mácon. Sobre a incerteza da primeira citação, veja-se, no entanto, E. FRAENKEL, *Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie*, 1, p. 500, nota 1.

[2] «Euripides and the Iphigenia legend», pp. 367-368.

os vv. 1532-1570 ou 1577, apoiados na pretensa ligação imperfeita com as cenas anteriores, entre outras coisas, e em atitudes que se supõem contraditórias com anteriores comportamentos, direi que a questão começa verdadeiramente em 1570. A partir deste verso, há sérias dúvidas acerca do texto e, sobretudo a partir de 1577, as marcas de deterioração ou do carácter espúrio são demasiado evidentes para se discutirem.

Trata-se, portanto, de saber se na sua totalidade o êxodo é obra de outro qualquer autor que não Eurípides, ou se realmente é da mão deste nas suas linhas gerais, no seu esquema estrutural, mas, devido a quaisquer estragos causados na sucessão dos códices, em alguns deles, o texto ter-se-ia fragmentado muito, e alguém, mais ou menos recente, achou por bem preencher, adentro das suas possibilidades e com a sugestão daquilo que restava, as lacunas existentes.

A apoiar a primeira hipótese, além das grandes irregularidades de sintaxe e métrica, assinaláveis a partir do verso 1577, sobretudo, e das incertezas da tradição manuscrita, temos um fragmento que Eliano[1] atribui, citando-o, à nossa peça, e o desacordo do nosso texto presente com descrições literárias que se pretendem inspiradas nele. Quanto a esses dois argumentos últimos, não são os de maior validade, porque o facto de alguém se inspirar num tema criado por um anterior autor não equivale a copiá-lo em todos os seus pormenores, muito menos quando se trata de reproduções artísticas inspiradas em descrições literárias. Também a existência do conhecido fragmento de Eliano não é elemento absolutamente seguro, embora seja de grande peso. De facto, trata-se de uma citação de um autor do séc. III p. C., e pode ter havido um erro de citação, como não é difícil de admitir, uma vez que era vulgar citarem-se de cor os antigos. Ainda é possível supor que o fragmento pertença a outra qualquer parte da peça, e não ao êxodo, e, já que estamos em maré de dúvidas, admitamos que possa ser de uma peça de um outro autor ou um fragmento apócrifo por alguém tentado para a tragédia. Tudo quanto apoia o trecho em causa é um

[1] NA VII. 39.

tanto débil. A nossa hipótese do erro de citação de cor tem de aceitar-se dentro de certa probabilidade, e até é bem curioso que precisamente o escoliasta de *As Rãs* de Aristófanes tenha, com erro, atribuído à *Ifigénia em Áulide* um passo da *Ifigénia entre os Tauros*. Por outro lado, é difícil explicar e harmonizar o êxodo com o resto do drama, se aceitarmos a comum interpretação de como e por quem é pronunciado o referido fragmento. As objecções a este ponto levantadas por SÉCHAN e por F. JOUAN são bem de considerar[1].

Por fim, as irregularidades métricas e sintácticas, assim como as hesitações da tradição manuscrita em especial a partir do v. 1570, cremos serem perfeitamente explicáveis pelo aparecimento, por um motivo qualquer, de lacunas, em algum códice, que foram, conforme as possibilidades à mão e a extensão daquelas, mais ou menos bem preenchidas.

Resumindo, concluiremos que quanto ao fundo, às linhas gerais, o êxodo é o que Eurípides ideou para finalizar a sua tragédia; por vários motivos, os últimos cinquenta versos aproximadamente não estão como Eurípides os escreveu; talvez se possa mesmo dizer que quase nada mais têm de Eurípides senão as ideias e o modo de finalizar o argumento.

---

[1] SÉCHAN, «Le sacrifice d'Iphigénie», *REG* 44 (1931), 368-426, *apud* JOUAN, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, pp. 259-298, especialmente pp. 281-283.

TRADUÇÃO

PESSOAS DO DRAMA

AGAMÉMNON

ANCIÃO

CORO

MENELAU

PRIMEIRO MENSAGEIRO

CLITEMNESTRA

IFIGÉNIA

AQUILES

SEGUNDO MENSAGEIRO

IFIGÉNIA EM ÁULIDE

AGAMÉMNON, *diante da tenda, noite ainda*

Eh! Meu velho, chega aqui à entrada desta tenda!

ANCIÃO, *que avança em passos lentos*

Aí vou! Que meditas, príncipe Agamémnon?

AGAMÉMNON

Vens ou não vens?

ANCIÃO

Vou já. Insone e desperta nos meus olhos,
5 minha velhice está pronta.

AGAMÉMNON, *apontando para o firmamento*

Que estrela é esta que cruza o espaço?
Sírio[1], que de junto das sete Plêiades
se precipita pelo meio do céu.
Sim, não há murmúrio nem de aves
10 nem do mar. Os silêncios das brisas
ao longo caem do Euripo[2].

ANCIÃO

Mas porque te lanças assim fora da tenda,
príncipe Agamémnon?
Sobre Áulide se derrama ainda o sossego da noite
e os guardas das muralhas
nem se movem.
Vamos antes para dentro! 15

AGAMÉMNON

Invejo-te, meu velho,
invejo aqueles que, livres de perigos,
passam obscuramente uma vida sem glória;
aos que vivem entre honrarias, invejo menos[3].

ANCIÃO

Também, decerto, aí está o que é belo na vida. 20

AGAMÉMNON

Sim, mas o belo inseguro,
a doçura
mais estimada que no fastio anoja.
Ora dos deuses o contrário númen
desmorona toda uma vida, ora dos homens 25
caprichos múltiplos
e implacáveis a dilaceram.

ANCIÃO

Lamúrias tais, vindas de um grande senhor, não me
[comovem.
Claro que não foi só para toda a espécie de bens
que te gerou Atreu, ó Agamémnon. 30
Hás-de sentir alegrias e tristezas,
pois nasceste mortal.

E, não o queiras tu embora,
a vontade dos deuses assim será.
Tu, porém, de uma lâmpada a luz espargindo,
35 rediges uma carta[4],
que entre as mãos balanças ainda,
e essas letras de novo apagas
e pões o selo, para logo o tirar,
e lanças ao chão a tabuinha de pinheiro,
40 abundante choro derramando.
Dos sinais de turbação não te falta nenhum
para indicar a loucura.
Porque sofres? Algo de estranho há em ti, ó rei?
Vamos! Dá-nos a conhecer os teus projectos!
45 Ouvir-te-á o homem honesto e fiel
que, um dia, com o dote de tua esposa,
Tíndaro oportunamente te enviou
para da noiva cuidar.

AGAMÉMNON

De Leda[5], filha de Téstio, três donzelas nasceram
50 Febe[6], Clitemnestra, minha esposa, e Helena.
Por pretendentes[7] desta acorriam
os jovens mais afortunados da Hélade,
que entre si trocavam ameaças temerosas de morte,
caso não obtivessem a donzela.
A questão de dar ou não dar,
de como atingir do destino o caminho melhor,
55 era para Tíndaro, seu pai, insolúvel.
Então lhe ocorreu o estratagema
de, em juramento, com a união de suas dextras,
vincular uns aos outros os pretendentes,
levando-os, entre libações e sacrifícios pelo fogo,
60 a formular o seguinte voto[8]:
Quem lograr por mulher a filha de Tíndaro
terá a ajuda de todos,
se alguém vier a raptá-la do seu lar,

despojando o senhor do seu leito[9].
Contra esse levantarão um exército
e destruirão pelas armas a sua cidade,
seja ela helénica ou bárbara. 65
Assentes que foram os compromissos (bem os soube
[manobrar
o velho Tíndaro com avisado espírito)
à filha deixou escolher dos pretendentes aquele
para quem as amáveis brisas de Afrodite a incli-
[nassem[10].
Ela elegeu quem prouvera nunca a tivesse recebido 70
[—Menelau!
Foi então que da Frígia veio para a Lacedemónia
— assim narra a lenda —
aquele que foi árbitro das deusas[11],
florido em seu manto de aparato
e fulgurante de ouro, com bárbara sumptuosidade[12].
Doido de amor, raptou Helena, doida de amor, 75
levando-a para os estábulos do Ida,
quando apanhou ausente Menelau[13].
Este, como que picado por um verdadeiro frenesim,
[percorre a Hélade,
invocando os antigos juramentos de Tíndaro,
pois que urge dar socorro às vitimas da iniquidade.
Por isso os Helenos se precipitaram de lanças em punho, 80
e, suas armas envergando, aqui vieram ao solo estreito
[de Áulide,
com grande aparato de navios e escudos,
muitos cavalos e carros.
Escolheram-me para o comando,
em atenção a Menelau, meu irmão. Mas antes outro, 85
que não eu, tivesse recebido encargo tal!
Com este exército reunido e aparelhado,
permanecemos em Áulide, incapazes de navegar[14].
Então Calcas, o adivinho, vendo o nosso embaraço,
pronunciou um oráculo:
Ifigénia, que eu gerei, 90

devia ser imolada a Ártemis, que esta região habita[15];
a expedição e a ruína dos Frígios, só com o sacrifício;
sem o sacrifício, nada disto seria possível.
Ouvindo eu estas coisas, mandei Taltíbio em clara pro-
[clamação
95 desmobilizar todo o exército,
pois jamais ousaria matar a minha filha.
Foi então que meu irmão, alegando toda a espécie de
[razões,
me convenceu a aceitar aquele horror.
Da tabuinha os sulcos lavrei,
a minha esposa fiz chegar a ordem
100 de enviar minha filha como noiva prometida a Aquiles.
E exaltei o valor do herói,
explicando que ele se recusava a embarcar com os
[Aqueus,
se uma esposa não saísse do nosso lar para a Ftia.
Assim pensei persuadir minha mulher,
105 a mentira tecendo em torno do casamento da virgem.
Dos Aqueus só Calcas, Ulisses, Menelau, — além de
[mim —,
sabem como isto decorreu. Mas tendo sem siso decidido
[então,
anulo agora o que disse, escrevendo com siso
esta tabuinha que tu de noite
110 me viste abrir e selar, meu velho.
Mas vamos! Toma esta carta, corre a Argos!
O que a tabuinha acaba de ocultar em seus sulcos,
tudo o que está escrito, em palavras te direi,
114 pois que à minha esposa e casa és fiel.

ANCIÃO

117 Vamos, continua, para que as minhas palavras
118 possam estar de acordo com o teor da tua carta.

AGAMÉMNON

«Contra a precedente carta 115
te envio, ó filha de Leda, 116
a ordem de não mandares a tua filha 119
para a baía sem ondas de Áulide, asa solta da Eubeia[16]. 120
Noutra ocasião, pois,
celebraremos os esponsais de nossa filha».

ANCIÃO

Mas, perdendo Aquiles as suas núpcias, 125
não crescerá a sua ira, dirigida
contra ti e tua esposa?
Também isto será terrível. Revela-me o teu pensamento.

AGAMÉMNON

Apenas com seu nome, e nada mais, entra no caso [Aquiles,
que das núpcias não sabe, nem o que maquinamos,
nem que prometi entregar minha filha 130
aos amplexos nupciais
de seus braços, em seu leito.

ANCIÃO

Terrível acção praticavas, príncipe Agamémnon,
fingindo dar ao filho da deusa tua filha 135
por esposa, e indo entregá-la como vítima aos Dânaos.

AGAMÉMNON

Ai de mim! O tino se me foi!
Ai! Ai! Que tombo no desvario!
Mas não te prendas com delongas, ancião,
não faças concessões à tua velhice.

ANCIÃO

140 Irei depressa, meu rei.

AGAMÉMNON

Não te sentes junto das fontes das florestas,
nem pelo sono te deixes enfeitiçar[17].

ANCIÃO

Não profiras palavras de mau augúrio.

AGAMÉMNON

Em toda a parte nas encruzilhadas, ao passar,
145 olha bem e atenta, não vá algum carro,
sem por isso dares, com suas rodopiantes rodas
ultrapassar-te e trazer minha filha aqui,
às naus dos Dânaos.

ANCIÃO

Assim se fará.

AGAMÉMNON

E se a encontrares,
150 com sua comitiva, fora de portas,
fá-la voltar para trás, sacode as rédeas,
despacha-a para as muralhas dos Ciclopes[18].

ANCIÃO

Ao anunciar, porém, tal, como fazer-me acreditar —
diz — da tua filha e da tua esposa?

AGAMÉMNON

155 Guarda o selo que levas gravado nesta carta.
Vai. Já os céus clareiam

com a primeira luz da aurora
e o fogo da quadriga de Hélios[19].
Ajuda-me nesta aflição. (*O velho parte*)
Nenhum mortal é feliz até ao fim, 160
nenhum, nem afortunado,
pois nunca nasceu alguém imune à dor[20].

(*Agaménmnon entra na tenda*)

CORO[21]

ESTROFE Vim à costa arenosa
da marítima Áulide 165
depois de sulcar as correntes
estreitas do Euripo[22],
minha cidade de Cálcide deixando,
das águas do mar cercada,
berço da ilustre Aretusa[23]. 170
Quis ver o exército dos Aqueus,
dos Aqueus quase divinos, quis ver os remos
que as naus movem. Contra Tróia,
em querenas mil,
o louro Menelau 175
— nossos esposos
no-lo disseram — e o nobre Agaménmnon
se lançam em busca de Helena:
do Eurotas que o junco nutre[24]
a levou o pastor Páris 180
como dádiva de Afrodite,
prometida junto do orvalho das fontes,
quando com Hera e Palas
Cípris teve uma querela,
uma querela de beleza[25].

ANTÍSTROFE Através do bosque de holocaustos[26] 185
de Ártemis corri vigilante,
minha face ruborescendo

de juvenil pudor,
porque o desejo me queimava de olhar
a cercadura de escudos e tendas
190 cheias de armas dos Aqueus
e a multidão dos corcéis.
Vi juntos os dois Ajantes,
o filho de Oileu e o de Télamon,
coroa de Salamina[27].
195 Protesilau, sentado,
recreava-se com figuras
de xadrez complicadas
na companhia de Palamedes,
que o filho *de Poséidon gerou*[28].
Diomedes do disco
200 os prazeres fruía
e perto estava Meríones, de Ares
rebento, pérola entre os mortais[29].
De Laertes vi o filho,
vindo de montanhosas ilhas,
205 ao lado de Nireu, o mais belo dos Aqueus[30].

De pés rápidos como o vento,
o veloz Aquiles, filho de Tétis,
por Quíron educado,
210 vi-o, revestido das suas armas,
exercitando-se na *corrida*
sobre os seixos da praia:
em despique com uma quadriga
corria a pé,
215 dobrando o marco para a vitória.
Gritava o condutor,
Eumelo, neto de Feres,
a quem vi os mais belos
corcéis, de ouro ricamente ornados,
220 em suas bocas do aguilhão feridos:
de branco pintalgados
os do jugo central;

de fora, os cavalos de lança,
opostos nas curvas do estádio,
de pêlo cor de fogo, esbatido rente aos cascos. 225
Com eles rivalizava
o Pelida, em suas armas, junto ao bordo
do carro e aos eixos das rodas[31]. 230

ESTROFE Até à multidão das naus vim
— contemplação indizível —
para os meus olhos femininos
do espectáculo saciar — doce prazer!
Da frota na ala direita 235
estava o Mirmidónio Ares da Ftia
com suas cinquenta impetuosas naus.
Coroando as popas de douradas imagens,
divinas Nereides se erguiam, 240
insígnia do exército de Aquiles[32].

ANTÍSTROFE Dos Argivos as naus, iguais àquelas
em número de remos, estavam perto.
Eram seus chefes o filho de Mecisteu,
que o avô Tálao criou, 245
e o filho de Capaneu,
Esténelo[33]. Da Ática trazendo
sessenta naus , o filho de Teseu
a seguir ancorava,
com a divina Palas em seu carro de alados 250
monodáctilos cavalos transportada,
imagens de bom augúrio para os nautas[34].

ESTROFE Dos Beócios o marítimo contingente
vi também, cinquenta naus
com seus distintivos guarnecidas: 255
entre eles estava Cadmo
com um dragão doirado,
ao alto da proa das naus.
Leito, filho da Terra,

260 comandava a frota[35].
Da Fócida
e da Lócrida, com outras tantas
naus, veio o filho de Oileu,
a nobre cidade de Trónion abandonando[36].

265 De Micenas, a Ciclópica, ANTÍSTROFE
o filho de Atreu fez partir
de cem navios os nautas alistados.
Com ele o irmão era conjuntamente
chefe, como amigo com amigo,
270 para que a Hélade fizesse vingar os seus direitos
sobre aquela que de seu palácio fugiu
por um bárbaro himeneu[37].
De Nestor Gerénio, vindo
de Pilos, contemplei sobre as popas
275 o distintivo de patas de touro,
figurando o vizinho Alfeu[38].

Dos Enianes doze naus
havia aparelhadas que o rei
Guneu comandava[39]. Perto destas,
280 os potentados da Élide
que todo o povo Epeios nomeava:
sobre eles reinava Êurito[40].
Brancos remos ostentava
o Táfio Ares, governado por Meges,
285 filho de Fileu,
que as Equinas deixou,
ilhas aos navegantes trabalhosas[41].

Ájáx, filho de Salamina,
290 sua ala direita à esquerda reunia
daqueles junto dos quais ancorava,
tocando-lhes com a extremidade dos remos
das suas doze bem manobráveis naus [42].
Como ouvira contar, assim vi

a naval multidão. 295
Quem, acaso sobre ela lançar
as bárbaras galés,
a esse não caberá regresso,
tal expedição marítima 300
aqui contemplei !
Desta guerreira assembleia,
cuja fama já em minha casa ecoara,
a memória para sempre guardarei.

(O Ancião e Menelau entram a discutir)

ANCIÃO

Menelau, ousas uma acção vil que não deves ousar.

MENELAU

Vai-te! És demasiado zeloso para com os teus amos.

ANCIÃO

Bela afronta que me lanças! 305

MENELAU

Arrepender-te-ás, se fizeres o que não deves fazer.

ANCIÃO

Tu é que não devias abrir a carta que eu levava.

MENELAU

Nem tu levar algo de funesto para todos os Helenos.

ANCIÃO

Discute esse assunto com outros, mas a mim deixa-me [esta carta.

MENELAU

Nem penses isso!

ANCIÃO

310 Não desistirei dela.

MENELAU

Com o ceptro, ponho-te a cabeça em sangue.

ANCIÃO

É nobre dar a vida pelos amos.

MENELAU

Larga a carta[43]! Falas demais para um servo.

(Arranca-lhe a carta)

ANCIÃO

Senhor, fazem-nos violência! Tua mensagem,
315 este homem a arranca de minhas mãos à força,
Agamémnon, e em nada quer atender à justiça.

(Agamémnon aparece)

AGAMÉMNON

Eh! Que tumulto e confusão de palavras são estes à [minha porta?

MENELAU

A minha boca, não a deste, é que tem direito a falar.

(O velho sai)

AGAMÉMNON

Mas tu, Menelau, porque altercas com este homem
[e empregas a força[44]?

MENELAU

Olha para mim, para eu dar início às minhas palavras. 320

AGAMÉMNON

Julgas que o filho de Atreu tem medo de levantar
[os olhos[45]?

MENELAU

Vês esta carta, da mais vil mensagem o instrumento?

AGAMÉMNON

Vejo! E para já larga-a das tuas mãos.

MENELAU

Não, antes hei-de mostrar aos Dânaos todos o que
[ela tem escrito.

AGAMÉMNON

Sabes, pois, então o que não devias saber. Ousaste 325
[quebrar o selo?

MENELAU

Sim, para descobrir e te fazer pagar caro as vilezas
[que na sombra maquinaste.

AGAMÉMNON

Mas onde a apanhaste? Ó deuses! Mente abominável
[a tua!

MENELAU

Aguardava dos lados de Argos a tua filha, se é que a
[comitiva chegará.

AGAMÉMNON

Mas que precisão há de te meteres nos meus assuntos?
[Não é isso de um homem vil?

MENELAU

330 É que o desejo mordia-me... e depois, não sou teu
[escravo.

AGAMÉMNON

Não é desolador? Nem a minha casa posso já admi-
[nistrar?

MENELAU

É que tu pensas sempre de través, agora isto, há pouco
[aquilo, e logo depois aqueloutro.

AGAMÉMNON

As tuas graças são muito infelizes! É odioso uma língua
[afiada!

MENELAU

E uma mente inconstante? É fonte de injustiça e insegu-
[rança para os amigos.
Mas eu quero confundir-te e espero que, por orgulho, 335
[não vás
contestar a verdade. Aliás não insistirei muito.
Lembras-te que esforços fazias para obter o comando dos
[Dânaos contra Ílion?
Fingias não estar interessado, mas desejava-lo no fundo
[do teu querer.
Como eras humilde! A todos apertavas a mão
e franqueavas a tua porta a qualquer homem do povo. 340
Com todos conversavas — mesmo que não quisessem
[conversar —
com simpatias tentando comprar o que tanto ambi-
[cionavas.
Quando, depois, alcançaste a chefia, adquiriste outros
[modos:
para os amigos de antes não eras já o mesmo amigo;
adentro de portas pouco afável e raro. Não deve um 345
[homem de têmpera,
lá porque ascendeu a grandes cargos, seus costumes
[mudar,
mas até deve ser então muito mais fiel aos amigos,
agora que, na prosperidade, mais possível lhe é ajudá-los.
Estas acções que te critico são aquelas em que mal te
[achei primeiro.
Mas quando para Áulide, mais tarde, vieste com o
[exército pan-helénico, 350
passaste a não valer nada: é que, enviada pelos deuses,
[a adversidade
te tocou, porque carecias de ventos a favor. Reclamam
[os Dânaos
que se licenciem as naus, para não se desgastarem sem
[proveito em Áulide.

Que olhar triste e perturbado tinhas tu, ante a perspec-
[tiva de não poder
355 cobrir de lanças a planície de Príamo, à frente da tua
[frota de mil naus!
Procuraste-me então: «Que fazer? Que saída encontrar
[e onde?»
O que querias era conservar o comando, para não seres
[privado de uma glória tão bela.
Depois, quando Calcas, no altar, te propôs o sacrifício
[de tua filha
a Ártemis—assim teriam os Dânaos ventos a favor —
[com coração alegre,
360 prometeste, aliviado, imolar tua filha. E foi voluntaria-
[mente,
não à força — escusas de dizer tal — que à tua esposa
[mandaste
enviar para aqui tua filha como noiva destinada a
[Aquiles.
A seguir, recuando, lanças mão da carta,
porque já não queres ser o assassino de tua filha? Muito
[bem!
365 Mas foi o próprio éter que de ti ouviu tal promessa.
São sem conta os que disto padecem: cansam-se para
[obter um cargo
e, ao tê-lo, logo de vil forma desertam,
umas vezes por insensato capricho dos cidadãos,
outras por serem realmente incapazes de velar pela
[cidade.
370 É a Hélade acima de tudo, a infeliz Hélade, que eu
[choro,
ela que, desejando levar a cabo algo de glorioso, vai
[deixar
que os bárbaros se fiquem a rir só por tua causa e
[de tua filha[46].
Nenhum chefe político ou militar eu escolheria
pela sua coragem; inteligência é o que o general precisa
[de ter,

na defesa da cidade. Qualquer homem, desde que seja 375
[inteligente, pode ser chefe.

CORO

Terrível é entre irmãos haver discussões
e lutas , quando tombam em discórdia.

AGAMÉMNON

Por minha vez te quero censurar[47], em poucas palavras,
[sem erguer os olhos
com excesso até à impudência. Fá-lo-ei moderada-
[mente,
porque és meu irmão: o homem bom gosta de se res- 380
[peitar.
Diz-me porque bufas raivoso, os olhos injectados de
[sangue.
Quem te fez mal? Tens falta de quê? Ardes por haver
[um leito virtuoso?
Não tenho nenhum para te dar; devias ter governado
[melhor
o que arranjaste. Hei-de ser eu a sofrer o castigo dos erros
[que não cometi?
Não te morde a minha ambição, mas em troca desejas 385
[ter nos teus braços
a tua linda mulher, olvidando a razão e a honra.
Prazeres miseráveis de homem perverso!
Se eu antes não pensei bem e adopto agora bom
[conselho,
sou louco? Louco és tu, que, ignóbil leito perdendo,
o queres reaver, quando um deus te prestou esse óptimo
[serviço. 390
O juramento de Tíndaro, sim, prestaram-no os doidos
[pretendentes,
de núpcias desejosos[48]! A Esperança, creio bem, é deusa[49],
[e foi ela,

mais do que tu e o teu poder, que lho arrancou.
Já que os apanhaste, comanda-os; prontos estão em sua
[loucura.
A divindade, que não é estúpida, sabe distinguir
395 os juramentos manchados de fraude e obtidos à força.
Eu é que não matarei filhos meus: não te regozijarás
[contra a justiça
com o castigo duma esposa infiel, enquanto eu,
dias e noites, me consumirei em lágrimas,
por proceder de modo ímpio e bárbaro contra filhos que
[gerei.
400 Breves, claras e simples são estas coisas que te digo;
tu podes não querer pensar direito, mas eu agirei como
[devo.

CORO

Eis palavras bem diferentes das há pouco pronunciadas,
nobres palavras reveladoras do respeito devido aos filhos.

MENELAU

Oh! Oh! Desgraçado de mim que não tenho amigos!

AGAMÉMNON

405 *Terás,* se não quiseres destruí-los.

MENELAU

Quando é que te mostrarás nascido do mesmo pai que
[eu?

AGAMÉMNON

Contigo quero partilhar o bom senso, não a loucura.

Menelau

Em comum hão-de os amigos sofrer com os amigos.

Agamémnon

Aconselha-me para meu bem, não para me afligires.

Menelau

Não queres, portanto, associar-te com a Hélade neste [feito? 410

Agamémnon

Mas a Hélade está como tu tocada de loucura, vinda [de algum deus.

Menelau

Ufana-te, então, com o teu ceptro, teu irmão traindo.
Outros expedientes hei-de achar e outros amigos...

(Prepara-se para sair)

Mensageiro

Ó príncipe de todos os Helenos, Agamémnon,
eis que chego trazendo tua filha, 415
que, em teu palácio, Ifigénia chamavas.
Sua mãe, Clitemnestra em pessoa, a acompanha. Trouxe [também o pequeno
Orestes, para que, vendo-o, se alegre o teu coração de [pai,
há longo tempo ausente do palácio.
Mas, porque há muito caminhavam, junto de límpida 420
fonte as mulheres refrescam seus delicados pés
e as mulas lançámo-las para a verdura dos prados,
para que no pasto se regalem[50].

Eu venho à frente por causa dos teus preparativos.
425 O exército já sabe — rápido se espalhou a notícia —
que a tua filha chegou.
A multidão vem toda em corrida
para ver tua filha: os poderosos
são ilustres entre os mortais e os olhares atraem.
430 Ouve-se perguntar: «Prepara-se um himeneu ou o que é [que se vai fazer[51]?
Será que o príncipe Agamémnon, tendo saudades da [filha,
a fez vir para cá?» E há quem observe: «Antes do [himeneu,
consagram a donzelinha a Ártemis,
senhora de Áulide. Enfim, quem irá desposá-la?»
435 Mas vamos! Prepara as corbelhas do sacrifício.
Coroai as vossas cabeças. E tu, Menelau,
apronta o himeneu e que, sob as tendas,
a flauta de lódão soe e dos pés o ruído se levante,
pois, para a donzela, chegado é este dia de felicidade[52].

Agamémnon

440 Dizes bem! Mas entra na tenda.
De resto, a sorte está lançada, e tudo há-de correr pelo [melhor.

(O mensageiro sai)

Ai de mim! que hei-de eu dizer, desgraçado? Por onde [começar?
Terrível jugo da necessidade em que caí!
Um deus me iludiu a ponto de ser bem mais astuto
445 que os meus estratagemas.
Um humilde nascimento, que vantagem não tem[53]!
Pode-se chorar à vontade
e tudo desabafar. Mas, ao bem nascido, tal não lhe [permite

a sua grandeza. É o decoro que governa a nossa vida
e da multidão somos escravos. 450
É que o pejo me vem de lágrimas verter,
o pejo me vem, depois, de não chorar a minha des-
[graça,
neste momento em que aos maiores infortúnios cheguei.
Ah! que direi a minha esposa?
Como a receber? Que olhar lhe volver? 455
É ela que me vibra hoje o último golpe
ao chegar, inesperada, no meio dos meus males. Natu-
[ralmente seguiu
sua filha para a casar, dedicando-lhe os mais ternos
[cuidados,
e afinal vai descobrir em mim um malvado.
Esta infeliz donzela — donzela? 460
Rápido, ao que parece, Hades a desposará[34]...
Como a lamento! Já a imagino a suplicar assim:
«Vais matar-me, pai? Núpcias destas,
oxalá as celebrasses tu próprio e quem é teu amigo[35]».
A seu lado, Orestes gritará com razão 465
razões que não se entendem, como criança que ainda é.
Oh! Oh! Ao unir-se a Helena, eis que me destruiu
Páris, filho de Príamo, o verdadeiro culpado de tudo.

CORO

Também eu choro, tanto quanto uma mulher estran-
[geira
pode chorar as desgraças dos príncipes. 470

MENELAU

Permite-me, irmão, que aperte a tua dextra[36].

AGAMÉMNON

Aqui a tens, tua é a vitória, minha a infelicidade.

MENELAU

Por Pélops juro, pai do meu e teu pai,
por aquele que nos gerou, Atreu[37],
475 juro que claro, do fundo do meu coração, te falarei,
sem dolo algum, tal qual penso.
Ao ver-te, de teus olhos o choro derramando,
me condoí, e eu mesmo chorei por meu turno
e às palavras de há pouco renuncio,
480 não querendo ser para ti um malvado. Na tua situação
[me ponho.
Agora sou eu que te digo que não mates tua filha,
nem meus interesses anteponhas, pois não é justo
que tu suspires e eu goze meus prazeres,
que os teus morram e vejam os meus a luz.
485 Que quero então[38]? Outros esponsais ilustres
não terei eu, se esponsais desejar?
Irei sacrificar o meu irmão, o último a quem eu deveria
[fazer mal,
preferindo-lhe Helena, o ignóbil ao que é bom?
Ah! Eu era um novato sem senso, antes de analisar
[o problema
490 de perto e compreender o que é matar um filho.
Aliás, da pobre donzela a compaixão
me sobreveio, ao entrar no parentesco
que me une a ela que, por causa dos meus esponsais,
[está prestes
a ser imolada. Que tem Helena a ver com a tua filha?
495 Que o exército parta, desmobilizado, de Áulide
e tu, irmão, cessa de teus olhos marejar
de lágrimas, às lágrimas me incitando.
Se nos oráculos relativos a tua filha algo te cabe,
a mim não caiba; cedo-te a minha parte.
500 Mas, dirão, que linguagem tão diferente das anteriores
[ameaças!
É natural o que eu sinto: é que ele nasceu do mesmo pai,

amo-o e por isso mudei. Não são de homem vil estas [mudanças,
que impelem a adoptar uma atitude mais nobre.

CORO

Palavras generosas proferiste, de Tântalo, filho de Zeus[59],
dignas; de teus avós a raça não deslustras. 505

AGAMÉMNON

Louvo-te, Menelau, porque, contra o que eu esperava,
justa e dignamente mudaste tuas palavras.
Nasce a discórdia entre irmãos, por causa do amor
e a ambição de seus lares excessiva[60]; longe de nós
tal fraternidade a ambos amarga. 510
Mas, porque arribámos a um destino inevitável,
cumpra-se de minha filha a morte sanguinolenta.

MENELAU

Como? Quem te obrigará a matar a tua filha?

AGAMÉMNON

A multidão toda do exército dos Aqueus.

MENELAU

Não, se para Argos de novo a remeteres. 515

AGAMÉMNON

Isso poderíamos nós fazer às ocultas, mas há algo que [não poderemos ocultar.

MENELAU

O quê? Não se deve temer demasiado a multidão.

AGAMÉMNON

Calcas a todo o exército dos Argivos os oráculos dirá.

MENELAU

Não, se antes morrer: fácil é isso[61].

AGAMÉMNON

520 Semente de adivinhos, toda ela é ambição e desgraça!

MENELAU

Nem inútil nem útil para ninguém.

AGAMÉMNON

Mas não receias o que neste momento me ocorre?

MENELAU

Como conceberia eu um motivo que tu não explicas?

AGAMÉMNON

O filho de Sísifo sabe de tudo isto[62].

MENELAU

525 Ulisses não fará a ambos dano.

AGAMÉMNON

É homem muito variável, sempre de acordo com a turba.

MENELAU

Sim, está dominado pela ambição, mal terrível.

AGAMÉMNON

Ora, não te parece que, no meio dos Argivos se [erguendo,
ele dirá os oráculos que Calcas interpretou,
e como tomei e logo traí o compromisso de a Ártemis 530
uma vítima imolar? Depois de arrastar o exército a [matar-nos,
a ti e a mim, não incitará ele os Argivos
a matar a donzela? E se para Argos fujo,
hão-de seguir-me até às ciclópicas muralhas
que arrasarão, e o país hão-de devastar. 535
Tais são as minhas desgraças! Pobre de mim,
perplexo ante estes males dos deuses vindos!
De tudo isto guarda segredo, Menelau, ao andares [pelo acampamento,
a fim de que Clitemnestra isto não saiba
antes que eu, nas mãos tomando minha filha, ao [Hades a vote. 540
Assim, com o mínimo de lágrimas, minha infelici- [dade se cumpra.
Também vós, ó estrangeiras, guardai silêncio[63].

(Agamémnon e Menelau afastam-se)

CORO

ESTROFE
Felizes os que, com medida divina
e segundo a sabedoria,
tiveram parte nos prazeres de Afrodite, 545
com calma usando
o aguilhão furioso das paixões,

quando Eros de loura cabeleira
550 os dardos ambos dispara das suas graças,
um para destino de felicidade,
outro para tormento de vida[64].
A este afasto eu, linda Cípris,
do meu tálamo.
Haja para mim graça
555 comedida e castos amores;
dos dons de Afrodite participe
mas evite os seus excessos.

ANTÍSTROFE
Diversas são dos homens as naturezas[65],
diversos os seus caracteres, mas o que é bom,
560 segundo a justiça, manifesta-se sempre;
os alimentos do ensino
muito contribuem para a virtude,
porque o simples pudor é já sabedoria
que o dom inigualável possui
565 de ver, pelo bom senso,
o que convém, onde a fama coloca
glória imarcescível para a vida.
Algo de grande é perseguir a virtude:
nas mulheres é o dom escondido da castidade;
570 nos homens, pelo contrário,
é o ornamento de mil formas manifesto,
que a cidade torna mais poderosa.

Vieste, Páris, daquela terra
onde, pastor, cresceste entre as novilhas
brancas do Ida,
575 trauteando canções bárbaras,
imitando na tua flauta frígia
as cadências de Olimpo[66].
De túrgidas tetas, tuas vacas pastavam,
580 quando te enlouqueceu a querela das deusas
que à Hélade te conduz.
Diante dos palácios, de marfim incrustados,

de Helena, olhando-a nos olhos, 585
amor lhe deste e de amor
tu mesmo tocado foste.
Daí por uma discórdia, em discórdia
diriges a Hélade[67]
com suas lanças e naus
para as cidades de Tróia...

(Clitemnestra entra sobre um carro, com Orestes ao colo e em companhia de Ifigénia. Cercam-nos diversos servos)

Oh! Oh! Grandes são as riquezas dos grandes! 590
Vede a filha do rei,
Ifigénia, minha princesa,
e a filha de Tíndaro, Clitemnestra[68]!
Como é ilustre a sua origem
e esplêndido o destino que as espera! 595
Em sua pompa, os poderosos[69] são como deuses
para os mortais enjeitados da fortuna.

Aproximemo-nos, progénie de Cálcide nascida,
a princesa ajudemos a descer do carro[70],
para que não tropece ao pôr o pé em terra. 600
Ofereçamos-lhe, com brandura, o apoio terno das nossas [mãos
não vá, à sua chegada, sentir qualquer receio
a filha ilustre de Agamémnon,
nem perturbação ou temor
às Argivas 605
hóspedes causemos nós, hospedeiras.

CLITEMNESTRA

Consideramos de bom augúrio
o teu devotamento e a benevolência do teu falar.
Esperança tenho de que a esponsais felizes
vim acompanhar a minha filha. Mas do carro 610

tirai as prendas que à noiva trago
e à tenda mas enviai com cautela.
E tu, minha filha, deixa esse carro de corcéis,
teu pé pousando, a um tempo delicado e frágil.
615 Vós, donzelas, em vossos braços
a recebei, tirai-a do carro;
e a mim alguém me dê o amparo de sua mão,
para que, segura, deixe do carro os assentos.
Que algumas se ponham à frente do jugo dos corcéis,
620 porque espantadiço é o olhar dos cavalos a quem não [se fala.

Nesta criança, o filho de Agamémnon,
Orestes, pegai, que ainda é menino.
Dormes, filhinho, pelo trote dos cavalos embalado?
Acorda feliz para o himeneu de tua irmã,
625 porque, sendo tu próprio nobre, a parentela terás
de insigne varão, o filho da jovem Nereida, igual aos [deuses[71].

Tu, senta-te aqui ao pé de mim, Ifigénia,
minha filha: junto de tua mãe
mostra a estas estrangeiras como sou feliz
630 e — aí está ele! — saúda o teu pai.

(Aparece Agamémnon)

633 Ó veneração minha surprema, príncipe Agamémnon,
634 eis-nos chegadas, em obediência às tuas ordens.

IFIGÉNIA

631 Mãe, correndo à tua frente — não te zangues —
632 no peito de meu pai meu peito lançarei.
635 Eu quero no teu peito, ó pai,
correndo me lançar após tão longa ausência,
porque anseio teu olhar. Não te zangues[72].

CLITEMNESTRA

Mas é teu dever, filha; de quantos filhos
eu lhe dei, foste sempre a mais amiga do pai.

IFIGÉNIA

Foi tão longo este tempo, pai! Como, alegre, te vejo! 640

AGAMÉMNON

Sinto o mesmo que tu: o que dizes para ambos é igual.

IFIGÉNIA

Que bom! Fizeste bem, pai, em me trazer para junto
[de ti!

AGAMÉMNON

Não sei como dizer o mesmo e não o dizer, filha.

IFIGÉNIA

Oh! Estás feliz por me veres e olhas-me assim apreen-
[sivo!

AGAMÉMNON

Muita coisa preocupa a um rei e chefe de armas. 645

IFIGÉNIA

Deixa-te estar junto de mim agora, não te voltes para
[os cuidados.

AGAMÉMNON

Mas todo eu estou junto de ti agora, e não algures.

IFIGÉNIA

Teu sobrolho desenruga então, e teu olhar querido
[desanuvia.

AGAMÉMNON

Repara, filha, que não podia estar mais alegre por te ver.

IFIGÉNIA

650 E é por isso que dos teus olhos jorram lágrimas?

AGAMÉMNON

Longa é para nós a separação que se aproxima.

IFIGÉNIA

Não percebo o que dizes, não percebo, meu querido
[pai.

662 Onde é que se diz que os Frígios habitam, pai?

AGAMÉMNON

663 Onde prouvera jamais habitasse Páris, filho de Príamo!

IFIGÉNIA

664 Para longa ausência partes, ó pai, e me deixas!

AGAMÉMNON

665 Um dia, minha filha, te reunirás a teu pai.
653 As tuas palavras de sensatez mais ao choro me levam.

IFIGÉNIA

Então direi tolices, para te alegrar.

AGAMÉMNON

Ai! Ai! Não sou capaz de me calar! Obrigado, minha [filha[73]! 655

IFIGÉNIA

Ó pai, fica em casa junto dos teus filhos!

AGAMÉMNON

Bem o quero, mas não tenho o direito de o querer, e isso [é que me contrista.

IFIGÉNIA

Mal hajam as lanças e as desgraças que nos causa [Menelau!

AGAMÉMNON

A minha perda há-de perder outros primeiro.

IFIGÉNIA

Como estavas longe, há tanto tempo, nesta baía de [Áulide! 660

AGAMÉMNON

E, mesmo agora, algo me impede de fazer partir o [exército.

IFIGÉNIA

666 Ah! Pudesses tu, sem desdouro, levar-me contigo na [expedição!

AGAMÉMNON

Farás também uma travessia onde recordarás teu pai.

IFIGÉNIA

Vai também a minha mãe ou irei só?

AGAMÉMNON

Só, separada de teu pai e de tua mãe.

IFIGÉNIA

670 Vais, acaso, fazer-me habitar outro palácio, pai?

AGAMÉMNON

Nada de preocupações! Tais coisas não precisam de [sabê-las as donzelas.

IFIGÉNIA

Volta depressa dos Frígios, pai, depois de regulares [bem a questão.

AGAMÉMNON

Primeiro tenho de imolar aqui uma vítima.

IFIGÉNIA

Convém de facto honrar os deuses com um sacrifício.

AGAMÉMNON

Vê-lo-ás, porque irás ficar perto das águas lustrais. 675

IFIGÉNIA

Ó pai, acaso vamos formar coros à volta do altar?

AGAMÉMNON

És mais feliz do que eu na tua ignorância.
Retira-te para dentro da tenda—não é bem que as
[donzelas se mostrem —,
mas dá-me primeiro um beijo e estende-me a tua dextra,
pois que, longe do pai, irás viver por muito tempo. 680
Ó peito, ó faces, ó louras madeixas,
que sofrimento vos causou a cidade dos Frígios
e Helena! Mas às palavras ponho termo, pois rápido,
ao afagar-te, dos olhos o choro me salta.
Vai para a tenda[74]. *(Ifigénia sai)* Perdão te imploro, 685
filha de Leda, se com excesso me lastimei,
no momento em que vou entregar a Aquiles a minha
[filha.
Separações felizes, sem dúvida, mas que entretanto
ferem os progenitores, quando, depois de sofrer muitos
[trabalhos,
um pai entrega as filhas a outros lares. 690

CLITEMNESTRA

Não sou assim falta de compreensão; eu própria estou
[convencida

que sentirei algo semelhante — e tanto basta para não te
[poder censurar —,
quando entre cânticos de himeneu acompanhar a nossa
[filha;
mas o hábito e o tempo amenizarão estas mágoas.
695 O nome sei eu, por certo, daquele a quem a nossa filha
[prometeste,
mas gostaria de conhecer também a sua raça e origem.

AGAMÉMNON

De Asopo nasceu uma filha, Egina[75].

CLITEMNESTRA

E qual dos mortais ou dos deuses a ela se uniu?

AGAMÉMNON

Zeus, que gerou Éaco, rei de Enone.

CLITEMNESTRA

700 E que filho de Éaco veio a possuir o seu palácio?

AGAMÉMNON

Peleu. E Peleu desposou uma filha de Nereu.

CLITEMNESTRA

Foi o deus que lha deu ou obteve-a contra a vontade dos
[deuses?

AGAMÉMNON

Prometeu-lha Zeus e seu pai concedeu-lha.

CLITEMNESTRA

E onde se casou ele? No seio do mar?

AGAMÉMNON

Nas faldas augustas de Pélion, onde Quíron habita. 705

CLITEMNESTRA

Onde dizem que vive a raça dos Centauros?

AGAMÉMNON

Aí celebraram os deuses os esponsais de Peleu.

CLITEMNESTRA

A Aquiles criou-o Tétis ou o pai?

AGAMÉMNON

Quíron, para que não aprendesse os costumes dos [homens viciados.

CLITEMNESTRA

Oh!
Sábio é quem o criou e quem o entregou a mestre tão [sábio. 710

AGAMÉMNON

Tal varão será esposo de tua filha.

CLITEMNESTRA

Não há censura a fazer-lhe. Em que cidade habita da [Hélade?

AGAMÉMNON

Nas cercanias do rio Apídano, nas montanhas da Ftia[76].

CLITEMNESTRA

É para aí que ele conduzirá a tua e minha filha?

AGAMÉMNON

715 Isso é com ele, visto que a recebe por mulher.

CLITEMNESTRA

Pois bem, sejam felizes! Em que dia se casam?

AGAMÉMNON

Quando da lua vier o círculo favorável[77].

CLITEMNESTRA

E já pela nossa filha imolaste uma vítima preliminar à [deusa?

AGAMÉMNON

Estou para fazer isso. Vou tratar precisamente dessa [questão.

CLITEMNESTRA

720 E celebrarás os esponsais mais tarde?

AGAMÉMNON

Depois de ofertar aos deuses os sacrifícios que devo [ofertar.

CLITEMNESTRA

E nós onde serviremos o banquete para as mulheres?

AGAMÉMNON

Aqui junto das naves dos Argivos de belas popas.

CLITEMNESTRA

Belo lugar, não haja dúvida! Enfim, que tudo corra bem!

AGAMÉMNON

Sabes, portanto, o que deves fazer, mulher? Obedece-me. 725

CLITEMNESTRA

Que significa isto? É que tenho por hábito obedecer-te.

AGAMÉMNON

Nós aqui, onde o noivo está...

CLITEMNESTRA

Como fareis sem a mãe aquilo que a mim compete?

AGAMÉMNON

...tua filha entregaremos na presença dos Dânaos.

CLITEMNESTRA

E onde devo eu estar durante esse tempo? 730

AGAMÉMNON

Retira-te para Argos e cuida das tuas outras filhas.

CLITEMNESTRA

O quê! Deixar a minha filha! E quem levará o facho [nupcial?

AGAMÉMNON

Apresentarei eu o fogo que ao rito nupcial convém.

CLITEMNESTRA

Não é essa a tradição, nem tal se deve levianamente [olhar[78].

AGAMÉMNON

735 Não é bonito que com a turba soldadesca te mistures.

CLITEMNESTRA

Mas é bonito que uma mãe acompanhe, em tal [momento, a sua filha.

AGAMÉMNON

Sim, e que as filhas em casa não estejam sozinhas.

CLITEMNESTRA

Em suas câmaras de seguros gonzos estão bem guar- [dadas.

AGAMÉMNON

Obedece-me.

Clitemnestra

Não, pela deusa, senhora de Argos!
Vai mandar nas coisas de fora, que nas de casa mando eu. 740
Eu é que sei o que convém a uma filha que se casa.

(Clitemnestra sai)

Agamémnon

Ai de mim! Esforços vãos! Esvai-se-me a esperança
de afastar de meus olhos minha esposa.
Com astúcia forjo enganos contra aqueles que mais [queridos me são,
mas em toda a parte fico vencido. 745
Irei, no entanto, consultar Calcas, ministro dos sacrifícios,
para, em comum, analisarmos o capricho da deusa,
causa da minha infelicidade e sofrimento da Hélade.
Deveria o homem sábio manter em sua casa
mulher boa e virtuosa, ou então não a ter. 750

(Agamémnon afasta-se)

Coro

ESTROFE Chegará, pois, ao Simoente
e aos seus argênteos turbilhões[79]
a turba do exército dos Helenos.
Em suas naus se transportará com suas armas
a Ílion, ao solo de Tróia, 755
protegido de Febo[80],
lá onde diz a fama que Cassandra
agita a sua loura cabeleira,
de louro verdejante coroada,
quando sopram sobre ela 760
as forças oraculares inexoráveis do deus.

ANTÍSTROFE Sobre os torreões
de Tróia e nas muralhas em volta
postar-se-ão os Troianos, enquanto o marítimo Ares, de [brônzeo escudo,
765 nas suas naus de bela proa,
se acerca, ao bater dos remos,
das águas do Simoente,
770 desejoso de trazer do lar de Príamo
para o solo da Hélade,
conquistada pelos escudos belicosos e as lanças dos [Aqueus,
Helena, a irmã dos gémeos Dioscuros
que o éter habitam[81].

775 E cercará de sanguinário Ares
as pétreas torres de Pérgamo, cidade dos Frígios,
degolará cabeças
e destruirá de alto a baixo a cidade,
mui chorosas volvendo as filhas
780 e a esposa de Príamo.
E mui chorosa ficará
Helena, filha de Zeus,
por seu esposo ter abandonado.
Ah! Nem a mim
nem às filhas de minhas filhas
785 sobrevenha tal angústia
qual a que hão-de sentir
as Lídias cobertas de ouro
e as esposas dos Frígios, junto aos teares
umas às outras assim falando:
790 «Quem, porventura, me agarrará,
banhada em lágrimas, pelos cabelos de belas tranças,
e me arrancará à minha pátria destruída?»
E tudo isto por tua causa, filha do cisne de longo colo,
se é verdade que Leda se encontrou com uma ave alada
795 quando Zeus em ave se transformou[82];
mas talvez sobre tábuas da Piéria

se tenham entre os homens difundido
estes mitos sem sombra de verdade[83]. 800

AQUILES

Onde se encontra o chefe dos Aqueus?
Que servidor anunciará Aquiles,
o filho de Peleu, que à porta o solicita?
Pois em pé igual não estacionamos junto do Euripo.
É que, de nós, uns, do laço conjugal livres, 805
nossos lares desertos tendo deixado, aqui em ribas
vegetamos escarpadas; outros, esposas tendo
e filhos. De tal modo é terrível a paixão desta campanha
que, não sem culpa dos deuses, a Hélade invadiu[84].
Mas é dos meus direitos que eu preciso de falar 810
e outro que o necessite falará dos seus.
Pois tendo deixado a terra de Farsalo[85] e Peleu,
por essas brisas suaves do Euripo espero,
os Mirmidões refreando; e eles a importunar-me sempre
e a perguntarem: «Aquiles, porque esperamos? Quanto [tempo 815
temos de contar ainda para a expedição a Ílion?
Se algo há a fazer, fá-lo, ou manda para casa o exército,
dos Atridas não esperando pelas delongas».

(Aproxima-se da tenda de Agamémnon, no momento em que Clitemnestra vem a sair)

CLITEMNESTRA

Ó filho da divina Nereida, dentro as palavras
tuas tendo ouvido, para a frente da tenda saí. 820

AQUILES

Santo pundonor, quem é esta que eu vejo,
mulher possuidora de tão bela figura?

CLITEMNESTRA

Não é de admirar que não conheças a quem nunca
abordaste; eu te agradeço que honres o meu decoro.

AQUILES

825 Quem és? Porque vieste ao ajuntamento dos Dânaos,
uma mulher junto de homens armados de escudos?

CLITEMNESTRA

De Leda sou filha; Clitemnestra é o meu nome;
e meu marido, o príncipe Agamémnon.

AQUILES

Bem e com brevidade disseste o que convinha.
830 Impróprio é para mim com mulher trocar palavras.

CLITEMNESTRA

Espera. Porque foges? Tua dextra à minha mão
une por começo feliz de núpcias.

AQUILES

Que dizes? Eu, pegar na tua mão direita? Perante [Agamémnon
a vergonha me tomaria, se o que me não é lícito tocasse[86].

CLITEMNESTRA

835 Mais que lícito, porque desposar minha filha
vais, filho da divina e venerável Nereida.

AQUILES

De que esponsais falas? O pasmo me tolhe a voz, [mulher;
a não ser que a perturbação de espírito te faça proferir [tais palavras.

CLITEMNESTRA

A todos é natural este envergonhar-se, ao ver 840
amigos novos e ao pensar em casamento.

AQUILES

Jamais ambicionei tua filha, mulher,
nem dos Atridas me veio promessa de esponsais.

CLITEMNESTRA

Que será isto afinal? Pasma com minhas palavras tu,
por teu lado ; pois, para mim, as tuas prodígio são!

AQUILES

Admira-te! Em comum nos cabe imaginar. 845
Talvez para ambos haja erro naquilo que dizemos.

CLITEMNESTRA

Mas não é terrível a afronta? Proponho casamentos
que não existem, ao que parece. Isto me enche de [vergonha.

AQUILES

Por igual, a mim e a ti, alguém nos ultrajou.
Mas vota o caso ao desprezo, e não te aflijas com ele. 850

CLITEMNESTRA

Adeus! Pois já não posso olhar-te a direito,
eu, da mentira joguete e vítima de indignidades.

AQUILES

Para ti vão também as minhas despedidas. Adentro
vou desta tenda, teu marido procurar.

(Preparam-se para sair e entra o Ancião)

ANCIÃO

855 Estrangeiro, descendente de Éaco[87], aguarda! Eh! Refiro- [-me a ti,
jovem filho de uma deusa, e a ti filha de Leda!

AQUILES

Quem chama pelos batentes entreabertos? Com que [temor o faz!

ANCIÃO

Sou escravo; disso me não orgulho, porque a sorte mo [não permite.

AQUILES

De quem? Meu, não; *os* haveres de Agamémnon dos [meus estão apartados.

ANCIÃO

860 Sou da pessoa que está em frente desta tenda; foi [Tíndaro, seu pai, que a ela me doou.

AQUILES

À espera estamos; diz, se queres, a razão por que me [retiveste.

ANCIÃO

Presentes e sós os dois estais com certeza, postados junto [da porta?

AQUILES

Podes falar nessa convicção. Sai para fora da tenda do rei.

ANCIÃO

Ó Fortuna e providência minha, salvai a quem eu quero!

AQUILES

Vai levar o seu tempo para falar. Mas manifesta uma [certa apreensão[88]. 865

CLITEMNESTRA

Aqui tens a minha mão. Não demores, se algo dizer me [queres.

ANCIÃO

Decerto me conheces a mim, que para ti e teus filhos na [benquerença cresci?

CLITEMNESTRA

Eu conheço-te como antigo servidor que és na minha [casa.

ANCIÃO

E que no teu dote me tomou o príncipe Agamémnon?

CLITEMNESTRA

870 Vieste, sim, para Argos entre os meus, e meu eras desde [sempre.

ANCIÃO

Assim é. E de ti sou amigo devotado, mas menos do teu [marido[89].

CLITEMNESTRA

Revela-nos, enfim, agora, a explicação de que falas.

ANCIÃO

Tua filha, o pai que a gerou, com sua própria mão está [para matá-la...

CLITEMNESTRA

Como? Renega do teu falar, ancião, que não estás no teu [juízo!

ANCIÃO

875 ...com um cutelo rasgando o alvo colo da desventurada.

CLITEMNESTRA

Desgraçada de mim! Acaso está louco o meu marido?

ANCIÃO

De perfeito juízo, excepto para ti e tua filha: nisto [tresvaria.

CLITEMNESTRA

Por que motivo? Quem é dos génios maus aquele que o [impele?

ANCIÃO

Oráculos— pelo menos, é como diz Calcas— para que o [exército faça a travessia.

CLITEMNESTRA

Para onde? Pobre de mim, pobre daquela que um pai [está para matar! 880

ANCIÃO

Para os palácios de Dárdano[90], a fim de Menelau [reconquistar Helena.

CLITEMNESTRA

Porventura o regresso de Helena estava destinado a ser a [desgraça de Ifigénia?

ANCIÃO

Ficaste a saber tudo; a Ártemis, seu pai está para imolar [tua filha.

CLITEMNESTRA

E o casamento que pretexto fornecia àquele que da casa [me tirou?

ANCIÃO

885 Era para que tivesses gosto em trazer a tua filha, por a [desposares com Aquiles.

CLITEMNESTRA

Ó minha filha, para tua perdição vens, tu e a tua mãe!

ANCIÃO

Lamentável é o que sofreis as duas; e terrível o que [Agamémnon ousou.

CLITEMNESTRA

Perdida estou e desgraçada, os olhos rasos de lágrimas [que já não contenho.

ANCIÃO

Se é verdade que é doloroso ser dos filhos despojado, [caiam tuas lágrimas.

CLITEMNESTRA

890 E tu, velho, onde foste saber estas coisas?

ANCIÃO

Fui enviado com uma carta para ti, relativa às pres- [crições anteriores.

CLITEMNESTRA

Para impedir ou insistir que minha filha trouxesse para a [morte?

ANCIÃO

Para que não a trouxesses, por certo; pois que então teu
[marido recuperou o bom senso.

CLITEMNESTRA

E depois como é que, levando uma carta para eu receber,
[não ma dás?

ANCIÃO

Menelau no-la arrancou, ele que destes males é a causa. 895

CLITEMNESTRA

Ó progénie da Nereida, filho de Peleu, ouves isto?

AQUILES

Ouvi como és infeliz, mas a minha parte tão-pouco a
[levo a bem.

CLITEMNESTRA

Vão matar a minha filha, depois de a ludibriarem com os
[teus esponsais.

AQUILES

Não estou contente com o teu marido e não suporto a
[afronta sem mais.

CLITEMNESTRA

À face me não virá o rubor de lançar-me aos teus joelhos, 900
mortal de uma deusa nascido; pois para que é a soberba?
Ou com que devo eu preocupar-me mais do que com a
[minha filha?

Mas tu vinga, ó filho da deusa, o meu e teu revés
e a tua prometida esposa—em vão, mas mesmo assim
[prometida.
905 Depois de a coroar eu a trazia por noiva para ti,
mas, afinal, é à morte que a conduzo; e a ti que a não
[defendeste,
censura te virá; porque, se pelos esponsais a ela te não
[uniste,
foste, pelo menos, da infeliz donzela chamado noivo
[querido.
Eu te suplico pelas tuas barbas, pela tua dextra, pela tua
[mãe
910 — porque teu nome, ao qual tu deves vingar, me perdeu!
Não tenho para refugiar-me outro altar que não os teus
[joelhos,
nem amigo algum perto de mim. De Agamémnon ouves
[as crueldades
e audácias a tudo prontas, e, como vês, cheguei eu,
[mulher,
a um exército naval, sem chefe e no mal afoito[91]...
915 e bom, quando quer. Mas se tu sobre mim ousares
tua mão estender, salvas estamos; se não, perdidas
[somos.

CORO

Algo maravilhoso é ser mãe e um sortilégio cria grande,
a todas comum, que as leva a sofrer pelos filhos.

AQUILES

Um coração altivo se exalta no meu peito!
920 Mas sei com medida agastar-me com os reveses
e alegrar-me, quando as velas ficam pandas aos ventos.
Dentre os mortais, são estes os que esperam
segundo a justiça e a razão percorrer a vida.
Casos há em que é doce não pensar em demasia,
925 mas outros há em que vale bem ter entendimento.

Eu, porém, criado nas lições de Quíron, homem tão
[cumpridor,
aprendi a ter hábitos simples[92].
E aos Atridas, se comandarem bem,
obedecerei; não hei-de obedecer, quando for mal.
Mas aqui, como em Tróia, de livre têmpera possuidor, 930
no que me cabe, a Ares honrarei com minha lança.
A ti, que da parte de quem mais amas sofres terríveis
[provações,
naquilo que com um jovem varão é conforme,
eu te rodearei com os cuidados da minha compaixão,
e jamais será pelo pai imolada tua filha 935
e minha prometida noiva, pois que, para suas tramas
[tecer,
não cederei eu a teu esposo minha pessoa.
É que o nome, se minha espada não levaram também,
o meu nome matará tua filha. A causa, porém,
é o teu esposo. Puro jamais será o meu corpo, 940
se por causa de mim e de meus esponsais morrer
esta donzela, de terríveis e intoleráveis ardis vítima,
que, sem o merecer, recebe ultrajes de pasmar.
Eu seria dos Argivos o pior dos homens,
eu nada seria, e Menelau ter-me-ia entre os seus 945
[guerreiros,
não como filho de Peleu, mas do espírito do mal,
se realmente meu nome servisse a teu esposo para ele
[matar.
Não, por Nereu entre húmidas ondas nutrido,
progenitor de Tétis, a qual me gerou,
o príncipe Agamémnon não tocará em tua filha, 950
nem com a ponta dos dedos, a modo de roçagar seus
[peplos;
ou Sípilo, nos bárbaros confins, será um potentado
de onde os generais façam nascer sua raça
e da Ftia o nome em parte nenhuma se invocará[93].
Que pegue em grãos amargos de cevada e águas lustrais 955
Calcas, o adivinho. Mas que homem é o adivinho,
que diz poucas verdades, e falsidades muitas,
ao acaso da fortuna, e, quando não acerta, está perdido[94]?
Não é por causa dos esponsais — donzelas sem número
960 procuram o meu leito — que assim falo;
foi para connosco que o príncipe Agamémnon cometeu
[tal insolência.
Devia ele solicitar meu nome junto de mim
por chamariz da filha: Clitemnestra, por mim,
mais que pelo seu esposo, foi convencida a casar a filha.
965 Decerto, aos Helenos o teria cedido, se para Tróia
a partida nisto tardasse, e não me negaria
a fazer prosperar a empresa comum daqueles com quem
[milito.
Mas agora nada sou, e, junto dos nossos chefes,
tratar-me bem ou mal é coisa que os não perturba.
970 Breve o saberá minha espada que, antes de para os Frígios
partir, de manchas de morte, de sangue tingirei,
se alguém tua filha me arrancar.
Pois bem! Acalma-te! Como deus todo poderoso
eu te surgi, sem o ser; sê-lo-ei mesmo assim.

CORO

975 Proferiste, filho de Peleu, palavras de ti dignas
e da deusa marinha, divindade venerável.

CLITEMNESTRA

Oh!
Como louvar-te sem excesso nas palavras
nem ficar em falta com o favor que te devo?
É que os bons, quando são elogiados de qualquer modo,
980 odeiam quem os louva, se caírem no excesso[95].
Envergonho-me de trazer para aqui uma história
[lamentável,
doença que a mim só atinge; estás ileso dos meus males.
Nobreza tem-na, decerto, o homem bom,
ao ajudar, mesmo se está de fora, os infelizes.

De nós tem piedade! Merecem dó as mágoas que [sofremos! 985
Primeiro, em ti presumindo ter um genro,
vã esperança guardei; olha que, rápido,
agoirenta ave assistiria aos teus próximos esponsais,
se morresse minha filha, do que tu deverás guardar-te.
Mas bons começos anunciaste, e bons serão também os [finais, 990
pois que, assim o queiras tu, minha filha se salvará.
Queres que ela, súplice, teu joelho estreite?
Imprópria é esta acção de uma donzela, mas, se o [entenderes,
ela virá, que o pudor guardará seu franco olhar.
Se, porém, na sua ausência, eu alcanço de ti a mesma [graça, 995
que na tenda fique, pois se respeita o que é santo.
Deve, no entanto, persistir-se na súplica até onde é [possível.

AQUILES

Nem tragas tua filha diante do meu olhar,
nem vamos incorrer, mulher, na censura do vulgo,
porque um exército reunido, dos deveres do lar ocioso, 1000
compraz-se em conversas maliciosas e na maledicência.
De toda a maneira, se as duas mo implorardes, o mesmo [alcançareis
que se o não fizerdes, porque para mim uma só questão [existe
das maiores: libertar-vos dos vossos males.
Ficai certas de que ouvistes uma só afirmação: que não [minto; 1005
se falsidades digo e em troça vã me divirto,
que eu morra; mas que viva, se a donzela salvar.

CLITEMNESTRA

Bem hajas, tu, que socorres sempre os infelizes!

AQUILES

Ouve então, para que nosso desígnio decorra bem.

CLITEMNESTRA

1010 Que queres dizer com isso? Pois ouvir-te é dever meu.

AQUILES

Persuadamos de novo seu pai a pensar melhor.

CLITEMNESTRA

Não passa de um miserável e teme o exército em [demasia.

AQUILES

Mas as razões, os temores vencem na disputa.

CLITEMNESTRA

Gélida esperança! Explica o que hei-de executar.

AQUILES

1015 Implora-lhe, primeiro, que não mate tua filha;
e, se resistir, junto de mim deves encaminhar-te.
Oxalá o leves a cumprir vosso desejo, não urge então
que eu intervenha; porque ela já obteve a salvação.
Eu cumprirei melhor para com um amigo
1020 e o exército não me fará reparo, se a discórdia
antes pela razão levar a bom termo, que pela força,
se tudo terminar bem, a contento dos que te são caros
e de ti própria, sem que eu nisso seja envolvido.

CLITEMNESTRA

Sábias palavras proferiste! Deve teu parecer cumprir-se.
Se, porém, depois nada conseguir do que eu pretendo, 1025
onde te veremos de novo? Onde, miserável e vagabunda,
devo eu procurar tua mão, de reveses protectora?

AQUILES

Nós, como sentinelas, onde preciso for, te guardaremos,
para que ninguém te veja caminhar receosa
por entre a turba dos Dânaos. Nem vás envergonhar 1030
a casa paterna, porque Tíndaro não merece
que se diga mal dele, poderoso como é entre os Helenos.

CLITEMNESTRA

Assim será. Ordena. Devo obedecer-te como escrava.
Se os deuses são avisados, sendo tu um homem justo,
obterás felicidade; se não, para que havemos de 1035
[esforçar-nos?

(Saem ambos)

CORO

ESTROFE Que melodias Himeneu, no lódão da Líbia,
junto com a cítara, amiga dos coros,
e ao som de siringes feitas de canas
não fez pairar,
quando, por sobre o Pélion, as Piérides 1040
de belas tranças, no banquete dos deuses,
fazendo ressoar a terra, ao bater de suas sandálias de
[ouro,
aos esponsais de Peleu vieram,
celebrando em sons melodiosos Tétis e o Eácida, 1045
nas montanhas dos Centauros

e no bosque do Pélion[96]?
E o Dardânida, de Zeus
1050 delícia querida do leito,
o frígio Ganimedes,
das profundezas doiradas dos crateres
tirava o vinho para as libações[97].
E junto da areia alvinitente,
1055 em círculos voltejando,
de Nereu as cinquenta filhas, em coros,
os esponsais celebraram[98].

Armada de abetos e coroada de verdura, ANTÍSTROFE
a cavalgada dos Centauros
1060 avançou até ao festim dos deuses
e ao crater de Baco[99].
E em grande grita clamaram[100]: «Filha de Nereu,
um filho tu parirás, para a Tessália luzeiro
grande — o adivinho que de Febo
1065 a arte conhece, Quíron, o predisse —
o qual, de seus Mirmidões com as lanças e escudos,
ao país ilustre de Príamo irá,
1070 a terra semeando de fogo,
em volta do corpo por armas
de ouro cingido, trabalhos
de Hefestos, e dádiva
da deusa sua mãe,
1075 *Tétis* que o gerou[101]».
Foi assim que os deuses,
então, celebraram
da bem nascida, da primeira
das Nereidas, e de Peleu, os esponsais ditosos [102].

1080 Mas a ti, por sobre a cabeça, uma coroa porão os Argivos,
em tua trança de bela cabeleira,
qual novilha de pétreos antros,
dos montes vinda,
malhada e pura, teu colo

mortal de sangue tingindo;
a ti, que ao som da siringe não cresceste, 1085
nem entre assobios de pastores,
mas junto da mãe, para ires com a veste nupcial
aos esponsais de um dos filhos de Ínaco[103]!
Onde está a face do Pudor
ou da Virtude 1090
que possam defender-te,
quando a Impiedade
detém o poder, e a Virtude, por desdenhada,
aos mortais não dá cuidado?
A Desordem das leis triunfa, 1095
e esforço comum não há entre os homens,
para que dos deuses o castigo não venha.

CLITEMNESTRA, *que sai da tenda*

Da tenda saí para avistar meu esposo,
que há muito está ausente e deixou seus tectos.
E minha pobre filha, em lágrimas banhada, 1100
exala os seus lamentos em todos os tons,
depois de ouvir contar a morte que o pai premedita!
A este homem que se aproxima, a Agamémnon
me referia, àquele que contra seus filhos
praticando o que é ímpio, breve será desmascarado. 1105

AGAMÉMNON, *que regressa*

Filha de Leda, em boa hora, fora da tenda,
te encontro, para que te diga, longe de nossa filha,
umas palavras que não convém que as noivas ouçam.

CLITEMNESTRA

Mas que há para que te seja propícia a ocasião?

AGAMÉMNON

1110 Manda tua filha fora da tenda, para junto do pai,
porque preparadas estão águas lustrais,
grãos de cevada para lançar ao fogo que as mãos
[purifica,
e novilhas que, antes dos esponsais, devem abater-se
[para a deusa,
para Ártemis, num jorro de negro sangue.

CLITEMNESTRA

1115 Em teus discursos falas bem, mas de tuas acções
não sei como hei-de, ao nomeá-las, falar bem.
Sai, filha, para fora — pois sabes perfeitamente
o que teu pai prepara — e sob teu peplos
traz o pequeno Orestes, teu irmão.

(Ifigénia sai da tenda com Orestes nos braços)

1120 Ei-la que está presente, ela, para te obedecer!
O resto, porém, to direi eu, em nome dela e meu.

AGAMÉMNON

Filha, porque choras, e já me não olhas com alegria,
mas, no solo fixando teu olhar, teu peplos tens diante?

CLITEMNESTRA

Ai!
Que hei-de indicar como início de meus males?
1125 Pois a todos posso dar a primazia,
aos últimos como aos do meio, a todos eles.

AGAMÉMNON

Mas que há? Pois que todos sois um só,
na angústia e perturbação do vosso olhar.

CLITEMNESTRA

Responde ao que te perguntar com franqueza, esposo.

AGAMÉMNON

Não precisas ordená-lo; interrogado quero ser. 1130

CLITEMNESTRA

A tua filha e minha, não estás para matá-la?

AGAMÉMNON

Oh!
Cruel pergunta fizeste e, do que não devias, suspeitas.

CLITEMNESTRA

Tem calma!
E de novo me responde àquela pergunta primeira.

AGAMÉMNON

Fizesses perguntas sensatas, que o que é sensato [ouvirias.

CLITEMNESTRA

Outra coisa te não pergunto, e tu a outra me não 1135 [respondas.

AGAMÉMNON

Ó venerável Destino e fortuna e mau génio meu!

CLITEMNESTRA

E meu e desta filha, de três desafortunados um só!

AGAMÉMNON

Que agravo sofreste tu?

CLITEMNESTRA

A mim mo perguntas?
Aí está um pensamento, que, nesta altura, é de quem não [pensa!

AGAMÉMNON

1140 Perdidos somos. Traídos foram meus segredos!

CLITEMNESTRA

Tudo sei; informada sou do que estás para fazer-me.
Mas o próprio calar e suspirar são
de quem confessa. Não te esfalfes a dizer-mo!

AGAMÉMNON

Eis que me calo! Pois para quê à desgraça
1145 hei-de juntar a impudência, forjando mentiras?

CLITEMNESTRA

Ouve então, pois não velarei minhas palavras
e não mais usaremos de obscuros enigmas.
Primeiro — para que do princípio este agravo te [censure —
comigo casaste contra a minha vontade e à força me [tomaste,
1150 depois de matar a Tântalo, meu esposo primeiro;
e meu filho ao teu lote acrescentaste,
de meus seios o tendo brutalmente arrancado[104].
Até os dois filhos de Zeus, meus irmãos[105],
em seus corceis faiscantes contra ti marcharam;

mas salvou-te meu velho pai Tíndaro, 1155
de quem foste suplicante, e meu leito de novo con-
[seguiste.
Assim reconciliada contigo, para ti e teu lar
tu testemunharás que irrepreensível mulher eu fui,
temperada nos prazeres de Afrodite, e de tua casa
zelosa, de modo a que te sentisses, quando entrasses, 1160
alegre, e próspero também, quando saísses.
Raro é a um homem presa tal apanhar
por esposa; mulheres frívolas é que não rareiam.
Este filho te gerei, após três donzelas[106],
duma das quais tu, miserável, me despojas. 1165
E se alguém te perguntar a razão por que a matas,
fala, que dirás? Ou hei-de eu dar tua resposta?
É para que Menelau reconquiste Helena. Bela raça
que por salário de mulher desonesta entrega uma filha!
Compramos o que é mais odioso pelo preço do que nos 1170
[é mais caro!
Pois bem! Se a campanha fizeres, deixando-me em casa,
e lá estiveres durante uma longa ausência,
que sentimentos, no palácio, te parece que eu terei?
Quando vir vazios os lugares todos em que se sentava,
vazios seus aposentos de donzela, em lágrimas, 1175
só ficarei, por minha filha chorando sempre:
«Teu pai que te gerou, te perdeu, filha,
ele próprio te matando, não outro, nem por alheia mão;
tal será a paga que para o regresso ao lar deixou
[preparada».
É que de um pequeno pretexto se necessitará só, 1180
pelo qual eu e tuas filhas, as que poupaste,
te tributaremos o acolhimento que se deve tributar.
Não me forces, pelos deuses, a ser para ti
uma inimiga, nem tu o sejas para mim.
Pois bem!
Matarás tua filha e que votos então formularás? 1185
Que bem vais implorar para ti, ao imolar tua filha?
Funesto regresso, partindo de casa desta forma vil?

Mas será justo que eu algo de bom te augure?
Não tomaríamos, porventura, por insensatos os deuses,
1190 se tivéssemos, para um filicida, sentimentos leais?
E, quando a Argos chegares, abraçar-te-ás aos teus
[filhos?
Não te será permitido. E mesmo, dos filhos, qual
na face te olhará, para que te aproximes e mates algum
[deles?
Em tais reflexões já discorreste, ou só pavonear
1195 o ceptro e comandar a expedição te preocupa?
Tu que entre os Argivos devias anunciar justa proposta:
«Quereis, Aqueus, para o país dos Frígios navegar?
Pela sorte designai aquele de quem um filho há-de
[morrer[107]».
Isso é que era igualdade, e não ofereceres tu
1200 uma vítima de escol, tua filha, aos Dânaos;
ou então matasse Menelau, pela mãe, Hermíone,
pois o interesse era dele. Agora, porém, sou eu
que, guardando o teu leito, de uma filha sou privada,
e ela que cometeu o erro, criando em Esparta
1205 a menina que tem, gozará felicidade.
A isto me responde tu, se algo não digo bem;
mas, se falei bem, pelo teu bom senso, não mates
a tua filha e minha, e sensato serás.

CORO

Obedece. Pois belo é salvar os filhos,
1210 Agamémnon; dos mortais ninguém te contradirá.

IFIGÉNIA

Se a eloquência tivera, ó pai, de Orfeu
e meu canto tal magia de persuasão que as pedras me
[acompanhassem,
e por palavras encantasse aqueles que eu queria[108],
a isso recorreria eu; mas assim, a minha arte
1215 que são as lágrimas, te oferto; é tudo quanto eu posso.

Qual ramo de suplicante[109], aos teus joelhos lanço
meu corpo, que para ti gerou minha mãe que aqui está.
Não me mates antes do tempo. Pois que, do dia,
doce é a luz contemplar, as mansões subterrâneas não
[me forces a ver.
A primeira fui que te chamou pai e tu a mim, filha; 1220
a primeira que, aos teus joelhos meu corpo aban-
[donando,
amáveis carinhos te dei e recebi.
Este era o teu dizer: «Acaso te verei feliz, ó filha,
no palácio de um marido vivendo e florescendo,
por forma de mim digna?» 1225
E o meu era então este, à tua barba
agarrada, que agora com minha mão seguro:
«E eu a ti que farei? Quando velho, receber-te-ei,
acaso, no acolhimento amigo de meus palácios, ó pai,
retribuindo-te os cuidados com que me criaste?» 1230
Destes nossos falares tenho eu memória,
mas esqueceste-os tu, e matar-me queres.
Não, por Pélops te imploro, e por Atreu, teu pai[110],
e pela minha mãe aqui presente, que outrora no meio da
[dor me parindo,
agora este segundo sofrimento cruel recolhe. 1235
Que parte me cabe a mim dos esponsais de Alexandre
e Helena? De onde surgiu ele para minha perdição, pai?
Olha para mim, a graça do teu olhar me dá e um beijo,
para que, ao menos, ao morrer, esta recordação
tenha de ti, se com minhas palavras te não demoveres. 1240
Meu irmão, pequeno defensor és daqueles a quem amas,
mas comigo chora, contudo, nosso pai suplica
para que não mate tua irmã: dos males
o sentimento até nas crianças é inato.
Eis que, infante, ele te implora, pai. 1245
Mas tu de mim tem piedade, e dó pela minha vida.
Sim, por tuas barbas, súplices te cercamos, dois seres
[que te amam:
um é criança, o outro, crescida donzela.

Culminarei, tudo resumindo numa só frase:
1250 ver esta luz do dia é, para os homens, o que há de mais
[doce;
e debaixo da terra é o nada; é louco quem anseia morrer.
Melhor é viver mal que bem morrer[111].

CORO

Ó pérfida Helena, que por tua causa e de teus esponsais
grande é a discórdia que entre os Atridas e seus filhos
[sobrevém.

AGAMÉMNON

1255 Conhecedor sou daquilo que é digno de compaixão e do
[que não é,
e amo meus filhos, senão seria louco...
Terrível me é, mulher, ousar este feito
e terrível também, não o ousar; porque força é que eu o
[faça.
Vede como é grande este exército de naus provido,
1260 e quantos os príncipes dos Helenos de brônzeas armas,
para os quais não há acesso às torres de Ílion
1263 nem ao derrubar dos alicerces gloriosos de Tróia,
1262 se te não imolar, como reclama o adivinho Calcas.
Há não sei que paixão, que desencadeia no exército dos
[Helenos
1265 a fúria de navegar a toda a pressa para o país dos
[bárbaros
e de pôr cobro aos raptos dos leitos da Grécia.
Eles matá-las-ão, as filhas que em Argos tenho,
e a vós e a mim, se os oráculos quebrar da deusa.
Não é que Menelau me tenha escravizado, filha,
1270 nem eu ao encontro tenha ido do seu querer,
mas a Hélade, a quem urge, quer eu queira quer não,
sacrificar-te. É isso que nos subjuga.
Que ela seja livre, preciso é, filha, tanto

quanto está nas tuas mãos e nas minhas, e que os [bárbaros
não nos despojem à força de nossos leitos, a nós, que [somos Helenos. 1275

(Agamémnon sai)

CLITEMNESTRA

Ó filha ! Ó estrangeiras!
Ai de mim! Que infeliz sou com a tua morte!
Eis que teu pai foge, depois de ao Hades te entregar.

IFIGÉNIA[112]

Ai de mim, mãe! Pois sobre ambas
a mesma melopeia de desgraça se abateu 1280
e jamais, para mim, luz
haverá nem do sol este esplendor.
Ai! Ai!
Ravina dos Frígios nevada e montanhas do Ida[113],
onde outrora Príamo uma tenra criança lançou, 1285
da mãe para longe a apartando para um destino
de morte, aquele Páris que do Ida
chamavam, pastor do Ida chamavam na cidade dos 1290 [Frígios!
Prouvera que jamais o boieiro,
junto dos bois criado,
Alexandre, habitado tivesse
perto da límpida linfa, onde nascentes[114]
se situam de Ninfas 1295
e um prado em rebentos florindo
verdejantes e flores
de rosas e jacintos para as deusas colherem; aí
um dia, veio Palas e a maliciosa Cípris, 1300
Hera e Hermes, o mensageiro de Zeus,
uma — Cípris — orgulhosa pelo amor
que ela inspira, outra — Palas — pela lança, 1305

e Hera pelas núpcias reais
com Zeus soberano,
aí, para odioso pleito e disputa
1310 sobre a sua beleza, e para morte minha[115]:
é que, renome trazendo às jovens
Argivas, um sacrifício prévio
exigiu Ártemis para abrir o caminho de Ílion.
Aquele que me gerou, a esta infeliz,
ó mãe, minha mãe,
vai-se, deixando-me ficar, traída e só.
1315 Ó desgraçada de mim, que, por ter visto uma odiosa,
uma odiosa, funesta criatura,
sou assassinada, aniquilada
pelo cutelo ímpio de sacrílego pai.
Prouvera para bem meu que Áulide,
1320 nem as proas de brônzeos esporões,
nem os madeiros que a Tróia conduzem,
nestes seus ancoradouros acolhesse,
nem que ao Euripo uma brisa contrária
Zeus fizesse soprar, ele que desencadeia[116]
1325 para os mortais os ventos de maneira
que uns têm a alegria de ver inchar as velas,
outros têm tristeza, outros vêem-se impotentes;
podem uns aparelhar, outros navegar,
enquanto outros aguardam.
1330 Plena de sofrimentos, sim, plena de sofrimentos é
dos efémeros mortais a geração, e dolorosa,
para os homens, a descoberta da Necessidade.
Ai! Ai!
Que mágoas grandes, que grandes angústias,
1335 aos Dânaos causou a filha de Tíndaro!

CORO

Eu te choro, pela terrível desgraça que te coube,
a ti, a quem prouvera jamais ela atingisse.

IFIGÉNIA

Ó mãe que me geraste, uma turba de homens vejo perto!

CLITEMNESTRA

É Aquiles, o filho da deusa, filha, para quem aqui vieste.

IFIGÉNIA

Destrancai-me a tenda, servas, para esconder minha [pessoa! 1340

CLITEMNESTRA

Filha, porque foges?

IFIGÉNIA

Tenho vergonha de ver Aquiles.

CLITEMNESTRA

Então porquê?

IFIGÉNIA

De meus esponsais a desdita, à face o rubor me traz.

CLITEMNESTRA

Não te encontras tu em situação para delicadezas.
Fica, portanto: não há nessidade desse pudor, se nos der [o seu apoio...

(Chega Aquiles, seguido de homens armados)

AQUILES

1345 Ó mulher desditosa, filha de Leda...

CLITEMNESTRA

Não dizes mentiras.

AQUILES

Rumores terríveis entre os Argivos correm...

CLITEMNESTRA

Que rumores? Explica-me.

AQUILES

Em torno de tua filha...

CLITEMNESTRA

Palavras dizes de mau presságio.

AQUILES

Dizem que deve ser imolada...

CLITEMNESTRA

Contra eles ninguém protesta?

AQUILES

Na barafunda eu próprio corri certo risco...

CLITEMNESTRA

Qual, ó estrangeiro?

AQUILES

O de meu corpo ser lapidado.

CLITEMNESTRA

Por tentares salvar minha filha? 1350

AQUILES

Isso mesmo.

CLITEMNESTRA

E quem teria ousado tocar em teu corpo?

AQUILES

Os Helenos todos.

CLITEMNESTRA

E não te apoiava o exército dos Mirmidões?

AQUILES

Esse, em raiva, era o primeiro.

CLITEMNESTRA

Perdidas somos então, filha!

AQUILES

Dos esponsais o lacaio me chamavam.

CLITEMNESTRA

E respondeste o quê?

AQUILES

1355 Que não quero matar minha futura esposa...

CLITEMNESTRA

Pois é uma justa resposta!

AQUILES

...que seu pai me prometera.

CLITEMNESTRA

E de Argos mandara vir.

AQUILES

Mas fui dominado pelo alarido.

CLITEMNESTRA

Terrível peste é a turba.

AQUILES

Mesmo assim defender-te-ei.

CLITEMNESTRA

E contra tantos sozinho combaterás?

AQUILES

Não vês as armas que estes homens trazem[117]?

CLITEMNESTRA

Bem hajas pelos teus sentimentos!

AQUILES

Terei a minha recompensa.

CLITEMNESTRA

Minha filha, então, já não será imolada? 1360

AQUILES

Não, ao menos com o meu consentimento.

CLITEMNESTRA

Quem virá lançar mão de minha filha?

AQUILES

Um sem-número de gente; Ulisses os trará.

CLITEMNESTRA

O filho de Sísifo[118], então?

AQUILES

Esse mesmo.

CLITEMNESTRA

Por vontade própria agindo ou pelo exército desig-
[nado?

AQUILES

Designado e também voluntariamente...

CLITEMNESTRA

Triste eleição, para se manchar num crime.

AQUILES

1365 Mas eu detê-lo-ei.

CLITEMNESTRA

E depois ele arrasta-a e leva-a contra vontade?

AQUILES

Sim, pega-lhe pelos seus louros cabelos[119].

CLITEMNESTRA

E que devo fazer então?

AQUILES

Agarra-te à tua filha[120].

CLITEMNESTRA

Pelo que disso depende, não será imolada.

AQUILES

Mas a esse extremo chegará decerto.

AQUILES

Não vês as armas que estes homens trazem[117]?

CLITEMNESTRA

Bem hajas pelos teus sentimentos!

AQUILES

Terei a minha recompensa.

CLITEMNESTRA

Minha filha, então, já não será imolada? 1360

AQUILES

Não, ao menos com o meu consentimento.

CLITEMNESTRA

Quem virá lançar mão de minha filha?

AQUILES

Um sem-número de gente; Ulisses os trará.

CLITEMNESTRA

O filho de Sísifo[118], então?

AQUILES

Esse mesmo.

CLITEMNESTRA

Por vontade própria agindo ou pelo exército desig-
[nado?

AQUILES

Designado e também voluntariamente...

CLITEMNESTRA

Triste eleição, para se manchar num crime.

AQUILES

1365 Mas eu detê-lo-ei.

CLITEMNESTRA

E depois ele arrasta-a e leva-a contra vontade?

AQUILES

Sim, pega-lhe pelos seus louros cabelos[119].

CLITEMNESTRA

E que devo fazer então?

AQUILES

Agarra-te à tua filha[120].

CLITEMNESTRA

Pelo que disso depende, não será imolada.

AQUILES

Mas a esse extremo chegará decerto.

IFIGÉNIA

Minha mãe, escuta
minhas palavras, porque em vão te vejo irada
contra teu esposo, e para nós porfiar no impossível não é 1370
[fácil.
Sim, justo é louvar pelo seu zelo este estrangeiro,
mas é preciso ver também que não incorra na acusação
[do exército,
sem nada conseguirmos, e que o nosso defensor não
[caia em desgraça.
Ouve, mãe, o que ao reflectir me ocorreu:
decidi morrer; mas esse acto, 1375
quero torná-lo glorioso, para longe relegando sentimen-
[tos vis[121].
Vem ver comigo, ó mãe, como falo com razão:
para mim a grande Hélade dirige todos os seus olhares,
de mim depende a travessia das naus e dos Frígios a
[ruína,
e o não mais ser possível, se algo intentarem os bárbaros, 1380
que estes raptem de futuro as esposas da próspera
[Hélade,
pagando com a destruição por Helena, que Páris raptou.
Tudo isto salvarei com minha morte e, como libertadora
da Hélade, uma glória bem-aventurada me caberá.
Realmente não devo amar a vida em demasia, 1385
pois tu me geraste para todos os Helenos em comum,
[não para ti só.
Então varões mil, cobertos de seus escudos,
mil remos empunhando, injuriada que foi sua pátria,
contra seus inimigos ousarão cometer feitos e morrer
[pela Hélade,
e há-de minha vida, uma só vida, obstar a tudo isto? 1390
Que justiça há em tal? Teria eu argumentos para
[replicar?
E vejamos ainda este ponto: não deve este herói com
[todos os Argivos

entrar em luta por causa de uma mulher, nem morrer.
Melhor é que um homem só contemple do dia a luz, que
[mulheres mil.
1395 Se Ártemis quis receber meu corpo,
eu, mortal que sou, à deusa farei obstáculo?
Pois bem, é impossível! Meu corpo entrego à Hélade.
Sacrificai-me, destruí Tróia. Essa será, por longo tempo,
a memória que de mim deixo, estes os filhos, e os
[esponsais e a minha glória[122].
1400 Que aos bárbaros os Helenos comandem é natural, mas
[não, mãe,
aos Helenos, os bárbaros; cabe a estes a servidão, e
[àqueles, a liberdade[123].

CORO

Generoso é o teu falar, ó jovem donzela!
Mas fortuna e divindade do mal são imbuídas.

AQUILES

Filha de Agámemnon, estava dos deuses algum
1405 para fazer-me feliz, se a sorte tivesse dos teus esponsais.
Admiro a Hélade, por tua causa, e a ti, pela Hélade.
É nobre o que disseste e digno de tua pátria,
porque, renunciando a lutar com os deuses, que estão
[acima das tuas forças,
em linha de conta puseste a virtude e a necessidade.
1410 Maior é o anseio que de desposar-te me invade,
ao contemplar o teu carácter, pois tu és nobre.
Vê bem! porque eu quero prestar-te meus serviços
e receber-te em meus paços; desespero-me — que Tétis
[seja testemunha —,
se não te salvar, com os Dânaos entrando em luta.
1415 Fixa bem: terrível mal é a morte.

IFIGÉNIA

Eis o que te digo, <   >:
basta a filha de Tíndaro para suscitar lutas e mortes
de heróis, só por causa do seu corpo; mas tu,
estrangeiro, não morras por minha causa nem mates a [ninguém;
deixa que eu salve a Hélade, se puder. 1420

AQUILES

Ó coragem excelsa! Palavras não tenho em mim que a [isto
respondam, pois que tu assim o queres. Nobres são
teus pensamentos! Pois, porque se não há-de dizer a [verdade?
Mas entretanto, podes, talvez, ainda arrepender-te.
Para que, então, saibas quais eram as minhas intenções, 1425
estas armas vou dispor junto ao altar,
não para consentir, mas para impedir que tu morras.
E tu solicitarás, talvez, ainda os meus conselhos,
quando junto do colo teu vires o cutelo.
Não, não te deixarei morrer por temeridade tua. 1430
Indo com estas armas para junto do templo da deusa,
impaciente, aí aguardarei tua presença.

(*Afasta-se*)

IFIGÉNIA[124]

Mãe, porque estás silenciosa, com as faces de lágrimas [banhadas?

CLITEMNESTRA

Infortunada, motivo tenho para me doer em meu [coração.

IFIGÉNIA

1435 Cessa. Não me faças cobarde, e aceita-me estes pedidos...

CLITEMNESTRA

Diz, porque de mim nada te dará pesar, filha.

IFIGÉNIA

Não cortes, então, a trança do teu cabelo,
nem cubras o teu corpo de negros peplos.

CLITEMNESTRA

Que dizes, *filha*? Depois de eu te haver perdido?

IFIGÉNIA

1440 Tu? Não! Ficarei salva, e devido a mim serás gloriosa!

CLITEMNESTRA

Que dizes? Não devo eu deplorar tua vida?

IFIGÉNIA

De modo algum, pois não hão-de erigir-me um túmulo.

CLITEMNESTRA

Como assim? Não é uso conceder aos mortos sepultura?

IFIGÉNIA

O altar da deusa, filha de Zeus, será meu sepulcro.

CLITEMNESTRA

Pois bem, filha, obedecer-te-ei, porque falas com razão. 1445

IFIGÉNIA

Como pessoa feliz, por ser benfeitora da Hélade.

CLITEMNESTRA

Que mensagem levarei, então, às tuas irmãs?

IFIGÉNIA

A elas também não as envolvas em negros peplos.

CLITEMNESTRA

Direi, da tua parte, uma palavra amiga a essas jovens?

IFIGÉNIA

Sim, diz-lhes adeus. E Orestes, que aqui está, faz dele um 1450
[homem.

CLITEMNESTRA

Abraça-o, que o olhas pela vez derradeira.

IFIGÉNIA

Ó meu amor, secundaste quanto podias a quem amavas.

CLITEMNESTRA

Que posso fazer em Argos, que te dê algum prazer?

IFIGÉNIA

Não guardes ódio a meu pai, ao teu esposo.

CLITEMNESTRA

1455 Transes terríveis há-de ele correr por tua causa.

IFIGÉNIA

Contra a vontade, pela pátra helénica me votou à morte.

CLITEMNESTRA

Sim, mas pelo dolo, por modo infame, de Atreu
[indigno[125].

IFIGÉNIA

Quem irá conduzir-me, antes que me arrastem pelos
[cabelos[126]?

CLITEMNESTRA

Eu, que vou contigo...

IFIGÉNIA

Tu, não! não está certo.

CLITEMNESTRA

1460 ... agarrada ao teu peplos[127].

Ifigénia

Mãe, ouve-me:
fica, porque para mim e para ti é mais belo assim.
Que, destes servidores do pai, um me conduza
ao prado de Ártemis, onde me hão-de imolar.

Clitemnestra

Vais partir, filha?

Ifigénia

Para não mais voltar.

Clitemnestra

Deixas a tua mãe? 1465

Ifigénia

Sem o merecer, como vês.

Clitemnestra

Pára, não me abandones!

Ifigénia

Não quero que vertas lágrimas.
E vós entoai um péan[128], ó jovens raparigas,
na hora do meu infortúnio, à filha de Zeus, a Ártemis.
Que se faça para os Dânaos o *silêncio* de bom augúrio!
Que alguém a oferta inicie *dos* cestos sagrados, o fogo [ateie 1470
aos grãos *purificantes de* cevada, e meu pai
pela *dextra dê a volta* do altar, porque a salvação,
que à *vitória* conduz, venho aos Helenos doar.

1475 Conduzi-me[129], que eu sou
a destruição de Ílion e dos Frígios.
Dai-me grinaldas para me cingir, trazei-mas,
— aqui está a minha trança, para depor no altar —
e águas vivas lustrais.
1480 Em círculos dançai, à volta do templo,
à volta do altar, em honra de Ártemis,
da soberana Ártemis,
a bem aventurada ; pois que — assim é preciso —
1485 com o sacrifício do meu sangue
os oráculos apagarei.
Ô senhora, senhora mãe, lágrimas
minhas não terás.
1490 É que não ficam bem junto do altar[130].
Eia! Eia! Jovens raparigas,
cantai em coro a Ártemis
que em face de Cálcide habita,
1495 onde as lanças estacionam hostis
apenas por minha causa, desta Áulide
nos ancoradouros estreitos.
Eia! terra-mãe, terra dos Pelasgos[131]
e vós, Micenas, meu lar...

Coro

1500 A cidadela invocas de Perseu,
labor das mãos dos Ciclopes[132]?

Ifigénia

...criaste-me para ser a luz da Hélade,
e não me recuso a morrer.

Coro

Por isso a glória te não abandonará.

IFIGÉNIA

Oh! Oh! 1505
Dia, senhor da luz,
e de Zeus esplendor, é outra
a vida e destino que irei viver.
Recebe o meu adeus, amada luz do dia[133]!

(Ifigénia afasta-se. Clitemnestra reentra na tenda)

CORO

Oh! Oh!
Vede avançar 1510
a destruição de Ílion
e dos Frígios, com grinaldas a cingir a fronte
que as águas lustrais orvalham,
para tingir com o sangue que jorra
o altar dessa divindade, 1515
seu bem torneado colo
à morte sob o cutelo ofertando.
De teu pai as abundantes águas lustrais
te aguardam,
e o exército dos Aqueus, de partir
ansioso para a cidade de Tróia. 1520
Mas a filha de Zeus,
Ártemis, de deusas rainha,
celebremos, como se fora para um feliz desenlace!
Ó senhora, senhora, que este humanal sacrifício
propícia te volva! Para a terra dos Frígios 1525
conduz o exército dos Helenos,
e para o pérfido lugar de Tróia!
Concede a Agamémnon que, com as lanças,
a Hélade cinja com a mais gloriosa das coroas
e sua própria fronte 1530
com glória imarcescível.

MENSAGEIRO[134]

Ó filha de Tíndaro, Clitemnestra, da tenda sai
para fora, para que ouças as minhas palavras.

CLITEMNESTRA, *que se apercebe da chegada do mensageiro e sai*

1535 Ouvi a tua voz aqui, e vim,
mísera, a tremer, e tocada pelo terror.
Não vens trazer-me alguma desgraça,
além da presente?

MENSAGEIRO

É sem dúvida da tua filha
que quero revelar-te prodígios espantosos.

CLITEMNESTRA

Não demores, então, mas diz tão depressa quanto possas.

MENSAGEIRO

1540 Pois bem, amada senhora, tudo saberás claro.
Narrar-to-ei do início, se o meu espírito vacilante
não me perturbar a língua na minha narrativa.
Mal chegámos, pois, ao bosque sagrado de Ártemis,
filha de Zeus, e às clareiras floridas,
1545 aonde dos Aqueus era o ajuntamento guerreiro,
tua filha conduzindo, logo dos Argivos a turba
se conglomerou[135]. Quando, porém, o príncipe Aga-[mémnon viu
sua filha caminhar pelo meio do bosque, para o holo-[causto,
gemeu, e, o rosto volvendo para o lado,
1550 chorou, erguendo o manto sobre os olhos.

Mas ela, colocada perto daquele que lhe deu vida,
estas palavras proferiu: «Pai, eis-me junto de ti,
o meu corpo, pela minha raça
e por toda a terra da Hélade,
livre o entrego aos que me levam ao altar da deusa 1555
a sacrificar, uma vez que é esse o oráculo.
Pelo que me respeita, boa fortuna vos venha! Que [alcanceis
a palma da vitória e que à pátria possais regressar!
Além disso não me toque nenhum dos Argivos,
porque em silêncio meu colo ofertarei com coragem[136]». 1560
Assim falou. E pasmou todo o ouvinte
perante a grandeza de ânimo e valentia da jovem.
De pé, no meio, Taltíbio, a quem tal função cabia,
ao exército ordenou silêncio sagrado[137].
Calcas, o adivinho, em cesta de ouro trabalhada, 1565
depôs cortante cutelo que por sua mão arrancara
fora da bainha, e coroou a fronte da jovem[138].
O filho de Peleu[139] percorreu a toda a volta o altar da [deusa,
a um tempo tomando a corbelha e as águas lustrais,
e disse: «Ó filha de Zeus, ó caçadora de feras, 1570
tu que, na noite, fazes girar o teu brilhante farol,
aceita este sacrifício, que te ofertamos nós,
o exército dos Aqueus e o príncipe Agamémnon por igual,
aceita o sangue puro de belo e virginal colo,
e concede se torne a travessia das naus propícia 1575
e nós, pela lança, destruamos a cidade de Tróia».
De pé, os Atridas e o exército todo, os olhos pregaram no [chão.
Um sacerdote tomou o cutelo, fez uma prece,
e mediu com o olhar o colo onde iria desferir o golpe.
A mim, aflição não pequena me invadiu as entranhas, 1580
e baixei a cabeça. Rápido à vista se oferece um milagre.
Nítido, todo e cada um sentiu do golpe o baque,
mas a virgem, em que fauces da terra penetrou, ninguém [viu.

Arranca o sacerdote um grito, e em todo o exército [reboou um clamor,
1585 ao verem, vindo de algum dos deuses, o inesperado
prodígio em que nem a fé daquele que viu, cria:
porque uma corça palpitando no solo jazia,
enorme de tamanho, e formosa de aparência,
e com seu sangue todo se inundava o altar do númen.
1590 Foi, então, que feliz, como decerto imaginas, Calcas disse:
«Chefes deste exército comum dos Aqueus,
vedes esta vítima, que a divindade
pôs sobre o altar, uma corça veloz da montanha?
É a ela que prefere, em vez da jovem,
1595 por não manchar seu altar de sangue nobre.
Com agrado recebeu o sacrifício e uma travessia de brisas
nos concede favoráveis, e a escalada de Ílion.
Por isso ganhe coragem todo o marinheiro
e corra à sua nau, porque neste dia necessário nos é
1600 deixar de Áulide os côncavos recessos
e sulcar as vagas do Egeu. Depois que toda
se consumiu a vítima na chama de Hefestos,
fez as devidas preces, pelo regresso do exército.
Agamémnon me envia para te fazer esta narrativa,
1605 e te contar o destino que os deuses lhe outorgaram
e, sobre a Hélade, a glória imortal que obteve.
Eu, que estava presente e vi o milagre, to conto;
tua filha, por certo, se evolou para junto dos deuses.
Cessa tua ira e tua fúria esquece contra o esposo:
1610 para os mortais, impenetráveis são os desígnios dos [deuses,
e, os que lhes são caros, salvam-nos. Este dia, pois,
viu morrer e reviver tua filha.

CORO

Como estou feliz, ao ouvir do mensageiro palavras tais;
diz ele que, entre os deuses, tua filha continua a viver.

CLITEMNESTRA

1615 Ó filha, por qual dos deuses foste arrebatada?
Por que nome hei-de invocar-te? Como não dizer
que em vão me consolam estas histórias
para pôr termo à dor da tua perda?

CORO

Mais eis que vem a caminho o príncipe Agamémnon,
1620 tendo para contar-te a mesma história.

AGAMÉMNON

Mulher, graças à nossa filha felizes seremos,
porque tem, de facto, assento entre os deuses.
Necessário é que tu com este jovem rebento
aos paços regresses, porque o exército ao mar se dispõe.
1625 E adeus! Tardias notícias de mim terás,
vindas de Tróia. Que sejas bem sucedida!

CORO

Alegre parte, Atrida, para a Frígia terra,
alegre regressa,
para mim trazendo, de Tróia, despojos de maravilha.